Aforismele sunt de obicei privite ca axiome; mă îndoiesc că celebrul „despre gusturi nu se discută" ar avea o valoare axiomatică. Sunt desigur cazuri când preferinţelor muzicale ale melomanilor li se poate aplira acest dicton. Mie, bunăoară, îmi place să ascult zilnic ceva din preclasici. Dumneata, poate, te întrebi cum este posibil ca cineva să facă o pasiune din această muzică, părându-ţi mult mai firească propria-ţi slăbiciune, aceea de a asculta cu regularitate muzică de Ceaikovski. Nu ne vom certa, nu vom căuta să impunem unul celuilalt preferinţele sale. Ne dăm seama că fiecare îşi are gustul său, dictat de temperament, cultură, experienţă artistică.

Nu este cazul să facem din predilecţiile personale motiv de dispută: nu vom ajunge niciodată la vreun rezultat. Demonstraţiile verbale nu pot spulbera preferinţele, după cum nu pot crea noi preferinţe.

Sunt însă mai numeroase cazurile când clasicul „de gustibus non disputandum" serveşte ca paravan menit să ascundă superficialitatea gustului. Unii găsesc în el chiar o justificare a acestei superficialităţi. Se dăruiesc, în mod exclusiv freneziei sau euforiei pe care le-o produce muzica distractivă, afişând o agresivă indiferenţa faţă de ceea ce nu intră în sfera acestei muzici. Este desigur justificat răsunetul unei melodii ca *Lalele* sau *Marina*, *Fericire* sau *Gelozie* – dar mi se pare cel puţin exagerat ca preferinţele muzicale ale unor ascultători să fie subjugate exclusiv acestui tip de muzică. Este ca şi când cineva n-ar concepe să citească decât romane de aventuri, ignorând mai mult sau mai puţin premeditat existenţa unui Shakespeare sau Balzac, Tolstoi sau Şololiov, Mann sau Hemingway. Ceea ce în domeniul lecturii literare ar fi pentru oricine o anomalie ţipătoare, apare însă în domeniul muzicii ca fenomen frecvent şi, pentru mulţi, foarte firesc. Mi s-a întâmplat de sute de ori să vin în contact cu oameni pentru care tot ce nu intră în repertoriul Teatrului de Estradă sau de Operetă, ţine de muzica „disonantă" sau „cacofonică". Am încercat adesea să conving pe unii fanatici ai *Lalelelor* sau ai *Marinei* că, persistând în încăpăţânata lor ostilitate faţă de tot ce nu aparţine acestui gen muzical, se lipsesc de imense satisfacţii artistice. Unii, ce-i drept, cădeau pe gânduri, dar destul de mulţi se înverşunau parcă în ostilitatea lor. Răspunsul era, cu mici variaţii, următorul: aşa cum unora le place muzica disonantă şi

cacofonică, ei sunt liberi să iubească muzica distractivă unde pot găsi „melodie, sentiment şi antren". Fiecare cu gustul său. *De gustibus non disputandum*!

Eu cred, că, dimpotrivă, despre gusturi trebuie să se discute. Personal nu pot privi cu nepăsare cum atâţia oameni cu preocupări profunde în alte direcţii, rămân insensibili la muzica majoră; mi se pare un fel de autoamputare spirituală. Cu atât mai mult, nu putem rămâne indiferenţi la ravagiile pe care le face mai ales printre tineri, pasiunea pentru unele produse ale muzicii comerciale, punând stăpânire despotică pe aceştia, stimulând în ei neseriozitatea şi frivolitatea.

Printre însuşirile omului orânduirii socialiste, un loc de frunte îl ocupă bogăţia spirituală; indiferenţa faţă de marile valori ale muzicii nu mai este o chestiune de gust, ci de incultură şi de înapoiere, fenomene incompatibile cu profilul omului nou. Decât dictonul medieval, mi se pare de aceea mult mai adecvat nevoilor construcţiei noastre culturale şi morale îndemnul: „Să declarăm un război hotărât prostului gust".

Am primit într-o zi vizita unui student în filosofie. Nu-l mai văzusem până atunci. Dorea să-şi procure un tratat de istorie a muzicii iar profesorul de estetică îl îndrumase spre mine. Întrebat la ce-i poate folosi o asemenea carte, neaşteptatul oaspete mi-a mărturisit că ţine foarte mult să înţeleagă specificul muzicii şi că socoteşte informaţia istorică drept cel mai nimerit mijloc. I-am propus o altă cale, după părerea mea mai adecvată scopului: să meargă des la concerte, să asculte mult la radio şi, eventual, să facem chiar împreună auziţii. În zadar – îşi menţinea încăpăţânat dorinţa. Am încercat atunci să-i conving de inutilitatea lecturilor, atâta vreme cât el încă nu are reprezentarea auditivă a lui Beethoven sau a lui Ceaikovski iar auzul său nu distinge deosebirea dintre unul şi celălalt. I-am spus că nici eu, până în prezent, n-am citit încă din scoarţă în scoarţă un tratat de istorie a muzicii şi nici nu cred să simt vreodată nevoia s-o fac. Încercam însă a forţa o uşă zăvorâtă cu şapte lacăte: interlocutorul meu ţinea morţiş să citească istoria muzicii. I-am dat atunci cartea lui Charles Nef, în ciuda tristei experienţe a împrumutării cărţilor celor ce uită să le restituie.

Spre cinstea lui, vizitatorul s-a dovedit un om foarte corect. După două luni de zile a adus cartea înapoi, dar între noi n-a putut avea loc nici cea mai mică discuţie despre muzică. A mulţumit şi a plecat. Probabil că dorinţa de a înţelege muzica îi dispăruse cu desăvârşire. Nici nu putea ajunge la alt rezultat, perseverând în drumul pe care se încăpăţânase să meargă.

Prevăd nedumerirea unor cititori: cum, adică, dumneata negi utilitatea cunoştinţelor teoretice şi istorice pentru o mai bună înţelegere a muzicii? Nu. voi răspunde acestor cititori pentru a-i linişti, preţuiesc chiar mult ridicarea ascultătorului de la perceperea nebulos-afectivă a muzicii la cea lucid-intelectuală, dar se înşală cei ce cred că lectura unor tomuri despre Beethoven îi poate dispensa de audierea concentrată a sonatelor maestrului. Dacă vrei să-i cunoşti pe Beethoven şi, în loc să te adresezi titanului, apelezi la comentatori, poţi fi sigur că n-ai să pătrunzi niciodată în universul beethovenian. Dacă măcar jumătate din timpul pe care unii îl consacră „iniţierii" teoretice în problemele muzicii ar fi folosit pentru familiarizarea pe viu cu marile ei capodopere, beneficiul ar fi infinit mai mare. Departe de *mine* gândul de a contesta importanţa lecturilor despre muzică. Dar cunoştinţele căpătate prin intermediul acestora nu pot fi valorificate decât dacă se altoiesc pe o receptivitate faţă de muzică. Nu erudiţia teoretică ci sensibilitatea trebuie cu precădere cultivată în ascultător. Fără nevoia lăuntrică şi deprinderea de a asculta muzica, noţiunile înmagazinate rămân literă moartă. Pe această cale ajungem să ştim multe lucruri despre muzică, dar nu să ne bucurăm cu adevărat de nesfârşitele ei frumuseţi, să-i înţelegem înaltele semnificaţii.

Nu date despre muzică, ci deprinderea de a o asculta cu seriozitate şi concentrare, iată ce trebuie să-şi însuşească înainte de toate amatorul. De cele mai multe ori o capodoperă muzicală, clasică sau modernă, apare de neînţeles nu pentru că nu am avea destule cunoştinţe despre ea, nu pentru că n-am fi îndeajuns de „iniţiaţi", ci pur şi simplu pentru că nu ştim să ascultăm muzica. O percepem de obicei superficial, *fără* încordarea tuturor facultăţilor spirituale, ne arătăm extrem de grăbiţi şi nerăbdători a stabili ce exprimă şi ce valoare reprezintă acea muzică, iar dacă nu izbutim s-o facem de la prima audiţie ne descurajăm şi abandonăm lupta. Cu greu se lasă unii

convinşi că înţelegerea muzicii nu este o chestiune de divertisment senzorial, ci o problemă foarte serioasă şi gravă, a cărei rezolvare, incompatibilă cu ascultarea pasivă şi relaxată, necesită din partea auditoriului o participare intensă. Din păcate, înclinaţi a vedea în muzică numai o sursă de desfătare, prea puţini sunt dispuşi la acest efort. Uneori chiar, neputinţa noastră de a pătrunde în sensul interior al muzicii este aruncată pe seama compozitorului (cu deosebire în cazul muzicii moderne) căruia îi atribuim cu uşurinţă inaccesibilitate, ermetism, haos, lipsă de melodie etc.

De unde această superficialitate, atât de răspândită, în atitudinea faţă de muzică? Explicaţia, cred eu, trebuie căutată într-un foarte firesc fapt cotidian. În viaţa de toate zilele ascultăm prea puţină muzică (în sensul superior al cuvântului) ceea ce ne face să nu simţim nevoia spirituală a contactului cu muzica tot atât de acut pe cât simţim nevoia literaturii. Formaţia noastră intelectuală având la bază de la primii ani ai şcolarităţii cuvântul literar, este firesc ca necesitatea literară să fie cea mai puternic resimţită şi cea mai bogat cultivată. Nu acelaşi lucru se întâmplă cu muzica. Ea desigur nu poate pretinde în învăţământul elementar şi mediu locul ce se acordă disciplinelor cuvântului dar, chiar şi în limitele prezenţei sale relativ modeste, se poate face infinit mai mult în vederea dezvoltării muzicalităţii tineretului. Cu foarte puţine excepţii, în şcolile de cultură muzicală predomină sistemul abstract-tehnic de predare a muzicii care, în loc să trezească simpatia pentru aceasta artă, îi îndepărtează pe elevi de la adevărata ei înţelegere. În faţa pedantismului îndârjit cu care unii dascăli îi silesc pe elevii lor să înveţe mecanic definiţia măsurilor binare sau a gamelor omonime, nu poţi să nu-ţi pui următoarea întrebare: este oare mai important ca la terminarea şcolii elevul să ştie a repeta câteva formule decât să simtă în el trezita atracţia pentru muzica marilor compozitori? Desigur idealul este să avem cât mai mulţi melomani cultivaţi, dar aceştia nu se pot forma dintr-odată. Hotărâtoare în procesul de formare a unor astfel de melomani este înclinaţia afectivă spre muzică. Dacă această dragoste nu le-a fost aprinsă şi întreţinută printr-o familiarizare inteligentă şi progresivă cu operele muzicale, degeaba îi vom obliga să memoreze definiţia măsurilor binare şi a gamelor omonime. Ei vor putea lua nota zece la

examen, dar pentru muzică nu vor fi fost câştigaţi.

Format în acest spirit pe băncile şcolilor de cultură generală, tineretul o poate apuca pe două drumuri. Unii vor rămâne indiferenţi la frumuseţile acestei arte şi nici nu vor simţi necesitatea să le cunoască, deoarece mărginirea pedagogului la expunerea scolastică nu le-a atras atenţia că asemenea frumuseţi ar putea exista. Alţii vor rămâne cu acest beteşug al felului livresc de a-şi imagina muzica şi se vor mira toată viaţa că nici cele mai aprofundate lecturi nu-i fac să vibreze la contactul cu muzica. Dintre aceştia făcea desigur parte şi studentul nostru în filosofie.

Să nu ne închipuim că superficialitatea ascultării muzicii, superficialitate generată de insuficienţa muzicii în preocupările noastre de toate zilele, ar fi un apanaj al amatorilor. Poate că aceştia se vor consola aflând că problema se pune aidoma şi în cazul multor profesionişti. Doar aparenţa diferă la aceştia din urmă, căpătând o anumită morgă academică, esenţa însă rămâne aceeaşi. De câte ori nu ne este dat să auzim muzicieni cu pretenţii pronunţându-se despre muzica post-debussystă cu o suficienţă şi o agresivitate de care un amator, poate, s-ar ruşina. Ceea ce nu se încadrează tipare*to* lor gândirii lor este pe loc decretat „aiureală", „escroclierie". Această uşurinţă iresponsabilă cu care muzica este adesea privită chiar de muzicieni, provine dintr-o lipsă asemănătoare cu cea semnalată în legătură cu amatorii. Limitaţi la câteva opere sau stiluri, ci nu se mai preocupă de lărgirea orizontului artistic prin explorarea unor noi terenuri muzicale şi se mărginesc a teoretiza şi parateoretiza cele câteva fenomene studiate cândva şi devenite, în conştiinţă, scheme rigide.

Ceea ce favorizează o asemenea atitudine scolastică faţă de muzică, atitudine profund neartistică, este felul de a explica şi studia muzica în institutele de învăţământ superior – conservatoarele. Continuă să persiste aici, cu toată forţa proprie unei tradiţii negative, o serie de practici teoretizante în formarea viitorilor muzicieni. Studiului abstract al muzicii i se acordă o infinit mai mare importanţă decât cunoaşterii vii a stilurilor şi capodoperelor acesteia. Există la unii profesori tendinţa de a se forma din studenţi oameni bine informaţi din punct de vedere al teoriei şi istoriei muzicii, fără a se preocupă

paralel de cultivarea sensibilităţii muzicale, lărgirea orizontului artistic, educarea unei juste atitudini faţă de această artă. Este de la sine înţeles că acei studenţi care nu vor izbuti să învingă prin propriile forţe viciile acestui sistem de predare, vor introduce mai târziu, ca profesori, acelaşi spirit în activitatea lor pedagogică din şcolile de cultură generală. Indiferenţa faţă de muzica vie, pe care le-a transmis-o un sistem de px edare scolastic, ei o vor transmite mai departe adolescenţilor de pe băncile şcolilor elementare şi medii. După cum vedem, un întreg cerc vicios.

Cu toate diferenţele de nivel la care se pune, problema predării muzicii – atât în şcolile de cultură generală cât şi în şcolile şi institutele superioare muzicale – este în esenţă aceeaşi: a pune în centrul procesului de învăţământ cultivarea unei atitudini artistice faţă de muzică. Este desigur foarte important ca cei ce studiază muzica, fie ca pe un obiect de cultură generală, fie ca pe o profesie, să posede cât mai multe cunoştinţe, să ştie cât mai multe despre tehnica muzicii, să fie cât mai informaţi în privinţa istoriei ei. Mai presus de toate, însă, trebuie să-ţi formezi acea disciplină interioară fără de care niciodată nu vei putea spune că înţelegi cu adevărat muzica. A vedea în opera muzicală nu o construcţie tehnică ci o vorbire vie, purtătoarea unui mesaj inedit; a tinde din toate puterile şi cu toată gravitatea să deslueşti acest mesaj; a respecta efortul creatorului şi a considera drept o datorie morală strădania de a-i pătrunde intenţiile, oricât de ascunse ar părea ele; a nu permite neputinţei şi suficienţei să se erijeze în judecător artistic – iată ce mi se pare cel mai important lucru în procesul de învăţământ muzical. Aş îndrăzni să spun chiar mai mult: poate elevul sau studentul să părăsească şcoala cu unele lacune în pregătirea tehnică (ceea ce se întâmplă chiar în actualele condiţii), dar dacă el va fi dobândit o atitudine de cugetător serios asupra muzicii, va umple singur şi cu succes sporit aceste lacune. Căci grefarea cunoştinţelor de strictă specialitate pe un asemenea fond etic şi estetic duce la o mult mai rapidă şi profundă asimilare decât în cazul memorizării lor formale.

Asemănătoare este calea pe care pot avea acces spre muzică cei doritori a se bucura de frumuseţile acestei arte. Ceea ce se numeşte „iniţiere muzicală", cu alte cuvinte acumularea de cunoştinţe tehnice şi

istorice, nu poate da roade decât încolţind într-un teren asanat de prejudecăţi sau mărginiri şi în condiţiile unei receptivităţi luminate faţă de această artă. Este util ca amatorii să afle ce este o formă de sonată sau cum s-a născut opera, dar hotărâtoare în înţelegerea muzicii va fi capacitatea lor de a se identifica afectiv cu această artă, de a simţi nevoia vitală a prezenţei ei, de a-i înţelege importanţa etică, de a vedea în ea un izvor de energie morală, un prieten înţelept. O dată însuşită o asemenea atitudine, problema înţelegerii muzicii este, în esenţa ei, rezolvată. Dificultăţile practice şi tehnice devin un obstacol secundar a cărui învingere se transformă în obişnuinţă. Adevărata iniţiere muzicală nu este deci atât o problemă de informare livrescă, cât una de atitudine etico-estetică faţă de muzică.

Mă adresez acuma dumitale, iubite student, care aspirai să te „iniţiezi" în ale muzicii şi, prin dumneata, tuturor celor animaţi de o dorinţă asemănătoare. Dacă este adevărat că înotul nu-l poţi învăţa decât aruncându-te în apă, şi mai ales acolo unde-i adâncă, nici muzica nu o vei putea înţelege decât cufundându-te în operele ei, şi îndeosebi în cele care ascund profunzimi.

Nu-l înţelegi pe Bach (considerat de unii prea „savant"), nu-l poţi gusta pe Bartók (privit de unii ca „nemelodios" şi „aspru"). Nu-i nimic, obişnuieşte-te a privi această rezistenţă pe care ţi-o opune „materia14 muzicală ca pe ceva foarte firesc. Niciun adevăr, nicio certitudine, nicio bucurie profundă şi durabilă nu se cuceresc decât prin încordare şi tenacitate spirituală. Marea satisfacţie muzicală este cea dobândită prin cucerirea acestei materii sonore care părea a ţi se opune cu înverşunare. Oricât de insurmontabile s-ar arăta dificultăţile nu dezarma, aşadar, şi revino iar la fuga de Bach sau la concertul de Bartók, atât de rebarbative, poate, la o primă ascultare. Perseverenţa îţi va fi cu prisosinţă răsplătită, făcând altfel, adică înlocuind contactul viu cu muzica prin abordarea ei teoretică, vei putea deveni în cel mai bun caz un dicţionar muzical ambulant, dar niciodată nu vei şti de ce există muzică pe lume şi nu vei putea cunoaşte puterea ei miraculoasă – cea care-l făcea pe Lenin să exclame ori de câte ori asculta Ap*passionata:* „Iată ce minuni pot face oamenii!"

Unul din scopurile principale ale revoluţiei culturale JI constituie, fără îndoială, lărgirea continuă a orizontului spiritual al

poporului. De aici decurge, în mod implicit, misiunea oricărui propagator al culturii de a depune toate eforturile pentru a stimula în conştiinţa maselor receptivitatea faţă de marile valori ale culturii.

Cu atât mai mult se impune această datorie în perioada de desăvârşire a construcţiei socialiste când elementul înaintat din viaţă se extinde vertiginos. Cititori, spectatori, ascultători cu înalte şi complexe cerinţe apar pretutindeni, stimulează la cei rămaşi în urmă dragostea şi interesul pentru marea artă şi literatură. Acest proces de generalizare a unei atitudini superioare faţă de cultură trebuie susţinut printr-o triere foarte riguroasă a producţiilor artistice care pornesc spre publicul larg pe calea undelor şi tipăriturilor. Slăbirea exigenţei şi concesiilor făcute prostului gust ar putea echivala, pe plan cultural, cu atitudinea de desconsiderare a calităţii şi ritmului producţiei, pe plan economic.

La redacţia „Contemporanului11 au sosit numeroase scrisori pe marginea articolelor publicate de această revistă în legătură cu educaţia muzicală. Problemele ridicate şi unghiurile de vedere sunt multiple dar din covârşitoarea lor majoritate se degajă o imagine unică – aceea a noului tip de ascultător al muzicii pe care I-a conturat şi-l dăltuieşte continuu grandioasa noastră revoluţie culturală. Caracteristică acestuia îi este năzuinţa însetată de a se putea ridica la înţelegerea marii muzici, depăşind faza de preistorie spirituală a pasionării exclusive pentru formele distractive. Iată ce ne scrie Petru Ascher, tehnician în cauciuc şi mase plastice la un institut de cercetări: „Până la vârsta de 18 ani, muzica exista pentru mine doar sub forma de tango, vals şi *rock-a*nd-*roll*. Din toată muzica simfonică nu cunoşteam decât *Uvertura 1812* de Ceaikovski şi *Rapsodia I* de Enescu. Nu fusesem până atunci la un concert şi eram convins că, dacă aş merge, mă voi plictisi îngrozitor. Şi totuşi, odată, m-am dus mai mult din obligaţie decât din plăcere. A fost suficient ca să fiu convertit, Haydn şi Dvořák mi-ai u arătat ce este muzica. În cei şapte ani câţi au trecut am încercat să recuperez timpul pierdut şi, într-o măsură oarecare, am reuşit". Astăzi Petru Ascher frecventează săptămânal cele două principale concerte simfonice şi secţia muzicală a Bibliotecii centrale de stat, unde are posibilitatea să cunoască piese mai puţin cunoscute care nu i se oferă, în mod obişnuit, la radio şi în sala de concert.

Impresionează tenacitatea cu care noii entuziaşti ai muzicii înfruntă şi înlătură obstacolele întâlnite în calea înţelegerii acestei arte. Nu toţi se pot afla, ca Petru Ascher, în situaţia de a fi câştigaţi pentru muzica simfonică după prima frecventare a unui concert. Iată-l pe Sorin Arghir, profesor la şcoala medie din Sulina, nu de mult ieşit de pe băncile facultăţii. „Mult timp, ne spune dânsul, n-am înţeles de ce unii colegi ai mei îşi pierd timpul ascultând o muzică «fără melodie» şi plină de «disenanţe». Într-o zi a fost invitat la o audiţie muzicală la clubul Universităţii. Se ascultau *Preludiile* lui Liszt. De înţeles nu le-a prea înţeles dar a rămas cu o anumită curiozitate. Se ascundeau acolo, în sunete, sensuri care meritau să fie cercetate şi descoperite. Dar cum? Materia sonoră opunea rezistenţă îndârjită. A început să consulte cărţi despre muzică dar a constatat că acestea nu-i prea sunt de folos. „M-am hotărât atunci să ascult cât mai multă muzică fără să-mi bat capul cu alte probleme. A început să-mi placă din ce în ce m?; mult muzica lui Mozart, Brahms, Liszt, Ceaikovski, Cliopin, Enescu. În faţa titanului m-am împotmolit însă din nou. îl vedeam atât de enigmatic, coborând dintr-o lume atât de necunoscută, încât aveam impresia că niciodată nu voi putea pătrunde în tainele acestei lumi. Şi lotuşi (de necrezut) am acceptat să-i ascult simfoniile «în silă», în repetate rânduri, doar, doar voi reuşi să-i înţeleg. Puterea de a-ţi educa voinţa dă mari satisfacţii omului. Beethoven mi-a devenit cel mai drag dintre muzicieni. Încercând să-i cunosc şi să-i preţuiesc pe Beethoven, am simţit că el însuşi a coborât din înălţimile sale apropiindu-se de inima mea. La rândul meu pot spune că, astăzi, am şi curajul şi bucuria de a mă încumeta spre înălţimile sale atât de imense şi totuşi atât de accesibile muritorilor de rând".

O scrisoare semnată, spre mare mea uimire, de doi elevi din el. X a şcolii medii nr. 7 „I. L. Caragiale11, Marcu Zeider şi Şerban Ghidionescu, dezvăluie un alt aspect al psihologiei noului ascultător: profunda sa reflexivitate. El nu se mărgineşte să constate că o muzică mângâie sau irită auzul ci îşi propune să exploreze acea misterioasă şi fascinantă lume care pare a se ascunde în spatele torentului de sunete. Îşi pune întrebări, caută, nu se linişteşte până nu intră în posesia unei cât de mici certitudini. Cei doi tineri melomani vibrează cu o extraordinară intensitate la ascultarea primei teme din *Simfonia VII* de

Bruckner (câţi muzicieni o cunosc?) „O asculţi cu răsuflarea întretăiată, te copleşeşte11. Încerci sentimentul „că tremură carnea pe tine11. Dar ei nu se mulţumesc cu această reacţie fizică şi se întreabă: „Unde stă secretul acelei misterioase forţe a declanşării emoţiei? 11 Teribila întrebare… Amicii noştri fac efortul să traducă în cuvinte emoţiile care îi răscolesc, deşi nu găsesc cuvinte adecvate tumultului lăuntric. Se ştie că în faţa acestei probleme mulţi muzicieni au dezarmat, proclamând imposibilitatea caracterizării verbale a conţinutului muzicii. Pentru cei doi melomani acesta nu e prilej de descurajare, ci de încordare a forţelor intelectuale. „Faptul că e aproape imposibil de exprimat în cuvinte emoţia simţită, ne lasă impresia că încă se mai ascunde ceva. E posibilă înţelegerea acestor sentimente înainte de trăirea lor vie în contrast cu trăirea lor muzicală (ne referim la vârsta noastră)? Tot aici am vrea să vă întrebăm: la ce nivel muzical-intelectual ar trebui să ajungem pentru a dezveli şi ultimele taine ale muzicii – *i* De fapt, vom putea ajunge vreodată la o asemenea înţelegere a muzicii?" Nu se pot împăca cu gândul că de la muzică te alegi doar cu câteva agreabile senzaţii sonore, cu amintirea vagă a unor melodii: „Multe opere care ne emoţionează profund (Brahms), o dată terminată audiţia, mai trăiesc în noi doar prin temele lor şi, încet, încet, intensitatea lor scade. Oare la asta să se reducă influenţa muzicii? Dacă nu, cum şi ce influenţă poate avea muzica asupra comportării noastre?" Deşi nu întru totul lămuritoare, unele fragmente din scrisoarea lui Petru Ascher pot oferi prilej de meditaţie celor doi elevi: „Muzicii şi cititului le atribui unul din primele locuri căci ele îmi dau echilibrul dintre munca profesională şi restul vieţii… În multe privinţe muzica a avut un efect salutar asupra mea, mi-a schimbat felul de a privi manifestările frumosului artistic, pe care până atunci îl consideram un accesoriu aproape inutil al vieţii. Partea cea mai ciudată este înclinarea pe care am căpătat-o spre reflexie… Dintr-un om al tehnicii cu capul plin de formule, deveneam un «critic de artă»…"

Această atitudine profund cugetătoare faţă de muzică este generată de însuşi specificul acestei arte pe care tot mai mulţi ascultători dovedesc a-l înţelege. Muzica este arta cea mai generalizatoare, ceea ce ne-a s' Uger'at adesea Unele paralelisme între gândirea muzicală şi cea filosofică. Un cititor bucureştean, care, din

păcate, a preferat – cum singur spune – „să-şi lase numele în alb", face o interesantă paralelă între muzică şi matematică (ideea cu rădăcini în unele concepţii ale lui Pitagora, Boetius, Leibniz). Nu însă despre o esenţă matematică abstractă a muzicii vrea să vorbească corespondentul nostru anoniin, ci despre faptul că, asemenea matematicii, muzica se detaşează de mulţimea faptelor particulare şi redă chintesenţa fenomenelor. A o înţelege în ceea ce are ea generalizator presupune însă o superioară participare a ascultătorului. „Analogia aceasta între ideaţia conceptuală a matematicii desprinsă total de concret şi ideaţia emoţionalmuzicală desprinsă de asemenea total de cazul particular poate fi dusă mai departe până la epuizarea acelui «ceva» pe care îl caută tot omul şi-i ajung foarte puţini. Urmează însă să se înţeleagă că: cele trei cvartete din urmă ale lui Beethoven sunt pentru gândirea muzicală ceea ce este calculul diferenţial şi integral pentru gândirea matematică, ambele cazuri pretinzând deci o treptată dobândire a unui suflu mintal cu totul special".

Numai formularea poate părea – cum ar zice unii – „intelectualistă". În fond este vorba de acea participare a întregii noastre capacităţi de a gândi fără de care nu se poate concepe o înţelegere adecvată a muzicii. Problema aceasta este atinsă şi cu perspicacitate lămurită în scrisoarea lui Basarab Niculescu, care studiază matematicile la Universitate şi domiciliază la Ploieşti. El arată că între atitudinea afectivă şi cea intelectuală faţă de muzică nu există incompatibilitate, la ascultătorul evoluat ele fuzionând într-un mod superior de a înţelege muzica: „Începând cu etapa înţelegerii «nebulos-afective» a muzicii, ascultătorul, m-ar mat cu solide cunoştinţe de cultură generală, se ridică la etapa înţelegerii «lucid-intelectuale» ce o neagă dialectic pe prima, dar nu rămâne la ea, ci trece mai departe la etapa înţelegerii – să spunem «afectiv-intelectuale», ceea ce înseamnă că revenim la prima etapă pe un plan superior. În această ultimă etapă, conţinutul de idei şi de sentimente general-umane trece prin filtrul afectiv şi intelectual al subiectului-ascultător şi se dispersează într-o infinitate de ramuri prin conexiuni reactualizate sau nou stabilite (acestea stârnesc poate emoţiile cele mai profunde) între stări fizice provocate de situaţii trăite anterior de subiect, care şi-au lăsat amintirea în fondul afectiv al

subiectului, prin ceea ce au ele mai general (uneori cu veritabile amănunte imagistice) aflate într-un intim proces de suprapunere şi contopire. Totodată ascultătorul nu se comportă ca un mediu indiferent care se mărgineşte să trăiască afectiv emoţiile declanşate de opera muzicală, ci el are o atitudine activă, se situează pe o poziţie bine determinată, chiar dacă este vorba de sentimente foarte intime, astfel că în viitor, într-o situaţie reală, el va acţiona şi în virtutea echilibrului afectiv-intelectual stabilit prin înţelegerea profundă a muzicii".

După câte vedem, mai toţi caută să pătrundă spre acel «ceva» – cum ar fi spus Kant, „lucrul în sine" – pe care-l ascund sunetele. În toţi există speranţa şi certitudinea că vor dezlega, mai devreme ori mai târziu, taina acelui «ceva». În caracterizarea literară a conţinutului muzicii ei văd singura posibilitate de a concretiza rezultatul pătrunderii spre esenţa acestei arte. Dar, cum constatau cei doi elevi, a caracteriza muzica în cuvinte pare uneori aproape imposibil. Mai optimist şi mai practic, Marin Mocanu, inginer la I.R.T.A. Galaţi, propune o soluţie a cărei realizare îşi dă perfect seama că reprezintă o „muncă de pionierat44: criticii muzicali să găsească, pentru definirea unei opere sau personalităţi, un „rezumat conservativ14 care să redea, succint şi cuprinzător, esenţa acesteia. Înţelegerea celor neiniţiaţi va fi astfel din capul lecului orientată pe un făgaş deschizător de perspectivă. Unii ar putea crede că cititorul preconizează explicarea muzicii prin reţete universale, schematice şi abstracte (de pildă, Beethoven – spirit revoluţionar) dar nu la aşa ceva se gândeşte preopinentul nostru gălăţcan. El porneşte de la felul cum este explicată muzica în cărţile publicate la noi.

Îl nemulţumesc caracterizările abstracte deoarece „boala44 unor asemenea formulări „dovedeşte lipsă de receptivitate faţă de muzică şi neputinţa intelectuală de a vorbi despre ca44. Despre muzică se vorbeşte palid, tehnicist, echivoc: „Detest… şi tendinţa de iniţiere muzicală cu iz de vulgarizare şi practica explicării muzicii prin cuvinte eu circulaţie redusă. M-am lovit adesea de cărţi (şi mai ales de cronici muzicale) care nu reuşesc decât să încurce impresiile cititorului după ce a ascultat muzica respectiva, în loc să le clarifice şi să le consolideze iar altele nu te fac să înţelegi nici atâta cât ai înţeles din audiţie44. Urmează o mică polemică (bravo!) cu muzicologia: „Se observă, în

discuţiile din ultimul timp, că se caută a se imputa ascultătorului «neînţelegător» lipsa unui orizont larg de vederi, a unei culturi vaste – singurele în măsură să-i pună la dispoziţie fructele aurii ale mărului oprit44. Tovarăşul Mocanu se îndoieşte că muzicologii înşişi dovedesc întotdeauna această amploare a orizontului, ceea ce-l face să-şi exprimă următorul deziderat: „Muzicologul trebuie să meargă în faţa publicului, căruia i se pretinde o cultură vastă, cu o cultură şi mai vastă, care să-i permită să exprime ideile muzicale în cuvinte simple şi cât mai asemănătoare cu ceea ce ar fi spus compozitorul dacă în locul sunetelor muzicale ar fi folosit cuvinte44.

Este clar ceea ce vrea tovarăşul Mocanu: caracterizări concise şi suculente, în care profunzimea gândului să se ia la întrecere cu pregnanţa exprimării, fixând pentru totdeauna în mintea ascultătorului esenţialul unui stil muzical. Îi recomand să citească pe Serov, Liszt, Ceaikovski, Rolland, Lunacearski (pentru a mă mărgini numai la ceea ce există în limba română).

Profunda seriozitate intelectuală a atitudinii faţă de muzică generează inevitabil exigenţă şi gust. Când nu mai poţi vedea în muzică ceva care „gâdilă plăcut ureclica", te supără tot ce se compune fără idei şi participare, tot ce urmăreşte doar impresionarea senzorială, amăgirea ascultătorului. Iată cum se pronunţă despre unele lucrări cu pretenţii nejustificate de contemporaneitate Mircea Ilila, operator chimist la combinatul de cauciuc sintetic din Onești: „Unii compozitori folosesc pentru lucrările lor subtitluri sau dedicaţii. Mă întreb: Poate oare includerea unui cunoscut cântec pentru pace într-o simfonie «dedicată păcii» să mă convingă de importanta şi măreţia luptei pentru pace? Sau un compozitor dacă foloseşte masiv contrabaşii, violoncelele, trombonii şi alte instrumente grave, combinate cu câteva zdravene lovituri în timpane, şi tobă mare, poate să mă convingă de grozăviile războiului?" Mai departe cititorul schiţează un tip „ideal" de asemenea compoziţii pretins programatice, actuale şi accesibile: „va începe cu acorduri grave, combinate cu melodia unei doine de jale (mai ales Oltenească, plină de of! şi vai!) urmează dezlănţuirea întregii orchestre într-o harababură care trezeşte urgent toţi auditorii adormiţi şi se termină, după preferinţa autorului, cu o melodie populară săltăreaţă (sârbă, horă) sau un cântec de masă, cu predilecţie

în ritm de marş". Şi încheie: „Să ne mirăm atunci că, la sfârşit, asenjenea lucrări sunt răsplătite cu reci aplauze de complezenţă, mai mult poate pentru efortul bietului dirijor?"

Nu pot să nu dau din nou cuvântul cititorului anonim care vorbeşte despre incompatibilitatea prezenţei unei asemenea muzici cu cerinţa educării muzicale superioare a publicului: „Numai eliminând prin critica muzica proastă şi cea convenţională, se poate deschide drumul receptivului, până la acea înţelegere «lucid-intelectuală», pe care începe să o întrezărească de fapt fiecare, din clipa când începe a întreba ce anume este".

Iată fizionomia noului ascultător al muzicii: serios, cugetător, perseverent, exigent, tinzând din toată fiinţa sa spre muzica majoră. Acest nou tip social trebuie să reţină cu precădere atenţia acelora ce compun muzica, a celor ce o difuzează, a celor ce vorbesc despre ea. Poate că acest tip de ascultător nu este încă predominant din punct de vedere cantitativ dar este indiscutabil că el reprezintă germenul viitorului. Şi generaliz-area lui se va produce inevitabil deoarece este cerută de aceeaşi logică de fier a istoriei care a făcut ca ţara noastră să treacă de la capitalism la socialism, să desăvârşească astăzi construcţia socialistă şi să vadă mâine răsărind zorii comunismului.

O LIMBĂ, PENTRU CEI MAI MULŢI NECUNOSCUTĂ

Închipuieşte-ţi, stimate cililor, că luna de concediu a acestei veri o vei petrece într-o altă ţară. Nu interesează atât de mult dacă aceasta va fi învecinata Ungă* de sau îndepărtata Franţă. Fapt e că, şi într-un caz şi în celălalt, pe lângă satisfacţiile de neuitat pe care ţi le va prilejui contactul cu o lume cunoscută doar din cărţi şi ziare, vei avea de făcut faţă unor dificultăţi nu tocmai uşor de înlăturat: necunoaşterea limbii acelui popor, al cărui suflet şi fel de a gândi ţii din toată inima să le cunoşti în mod direct. În primele zile vei fi desigur derutat şi ameţit de valul copleşitor al vorbelor de rezonanţă ciudată al căror înţeles îţi va părea învăluit într-o ceaţă groasă. Dar iată că viaţa însăşi îţi dă primele lecţii de maghiară sau franceză, obligându-te să-ţi însuşeşti, aproape fără să vrei, noţiunile uzuale ce-ţi permit un contact elementar cu cei din jur. Prin perdeaua de ceaţă încep să se întrezărească anumite forme şi contururi; ele se desluşesc din ce în ce mai clar pe măsură ce, ajutat de un prieten înţelept şi răbdător avansezi în studiul destul de

anevoios al gramaticii limbii respective. Iar cu câteva zile înainte de plecare constaţi că, din ceaţa groasă de la început, n-a mai rămas decât un fum străveziu îndărătul căruia se profilează chipul unui popor cu un suflet atrăgător, cu o cultură originală. Şi, în timp ce îţi aşezi grijuliu manualul de gramatică în valiză, îţi faci ţie însuţi legământul că la întoarcere vei sfâşia şi această perdea de fum ce te mai desparte de poporul şi limba pe care le-ai îndrăgit atât.

Ca orice comparaţie, şi a noastră, desigur, şchioapătă. Este posibil totuşi ca unii dintre dumneavoastră să descopere o oarecare analogie între această presupusă călătorie dincolo de hotare şi călătoria de mai mică anvergură pe care o întreprindeţi totdeauna, învârtind butonul aparatului de radio sau păşind pragul Ateneului, în ţara denumită de Romain Rolland „Ţara muzicii".

Este cert că aproape toţi aţi fost puşi în situaţia de a întreprinde o asemenea călătorie, oprindu-vă prin localităţi cu nume neobişnuite ca: *Simfonia*, *Concertul*, *Sonata* etc. Dar tot aşa de cert este că nu toţi aţi reacţionat identic la auzul limbii pe care o vorbesc locuitorii acestor meleaguri. Unora dintre dvs. aceşti locuitori vi s-au părut atât de puţin ospitalieri iar limba lor atât de complicată şi încâlcită, încât fără să mai staţi mult pe gânduri v-aţi făcut repede bagajele şi v-aţi reîntors acasă cu hotărârea de a nu mai trece graniţa unei ţări aşa de neatrăgătoare. Alţii, dotaţi cu ceva mai multă răbdare, au izbutit să prindă câteva cuvinte şi expresii uzuale, ceea ce a fost pentru ei suficient ca să-şi dea seama că nici ţara, nici locuitorii nu sunt chiar atât de antipatici. În virtutea acestei constatări ei repetă cu multă curtoazie această vizită, în fiecare an o dată, desfătându-se prin diferite localităţi şi întorcându-se liniştiţi acasă. Sunt, în sfârşit, alţii pe care limba încântătoarei „Ţări a muzicii" i-a captivat într-atât încât cu greu îi mai poate cineva convinge să se întoarcă acasă. Ei revin acolo, aşa cum spunea Balzac despre Moş Goriot, ca jucătorul la jocul de cărţi. Pe unii dintre aceştia i-am întâlnit adesea, alergând prin toate librăriile şi anticariatele poeticului imperiu, în căutarea unei gramatici a limbii… muzicale. Convingându-se pesemne că numai după ureche nu se poate învăţa această Vaporoasă limbă, ei intenţionau să recurgă la luminile ştiinţei gramaticale.

Într-adevăr, limbajul muzical, oricât de îmbietor şi mângâietor

ar suna urechilor noastre, are ca orişice limbă, legile şi elementele sale constitutive pe care trebuie să le cunoşti dacă vrei să le înţelegi. Nu este suficient să-ţi placă sonoritatea exterioară, trebuie să-i pătrunzi înţelesul. Ne simţim întotdeauna auzul plăcut mângâiat când auzim vorbindu-se ruseşte sau franţuzeşte, dar câţi dintre noi ar putea pricepe tâlcul unei asemenea vorbiri dacă n-ar fi studiat-o cu răbdare şi sistematic pe băncile şcolii? De ce oare ar face muzica excepţie de la o astfel de regulă, câtă vreme despre armonie, polifonie simfonism, orchestraţie, forme şi alte elemente constitutive ale muzicii puţini pot spune că au o noţiune clară şi cunoştinţe sistematic căpătate? Admiratorii muzicii – despre care vorbeam mai sus – ştiau prea bine acest lucru, dar ce folos dacă le era cu neputinţă să găsească o gramatică pe care să poată învăţa…

Spre împlinirea unei asemenea lacune năzuiesc rândurile capitolului de faţă.

MOTIVtfL $1 ÎEMA – FIR – tfl ftOlj'tf AL GÂNDIBII MUZICALE

Dumneata, cititorule, care iubeşti muzica, dar întâmpini dificultăţi în înţelegerea ei, ţi-ai pus probabil întrebarea: cum se explică faptul că sensul unui roman sau al unei piese de teatru îl pătrunzi relativ uşor, în vreme ce logica lăuntrică a unei opere muzicale apare de cele mai multe ori ca o taină de nepătruns, ceea ce te constrânge să te mulţumeşti doar cu impresiile sentimentale vagi pe care ţi le lasă părţile unei simfonii sau ale unui concert? Pe baza unei astfel de comparaţii ai fost desigur, adesea, îndemnat să consideri muzica drept o artă mai greu accesibilă decât, să zicem, literatura. Cât de neîntemeiată este o astfel de concluzie! Uiţi oare ce drum ai fost nevoit să parcurgi pentru a înţelege literatura? Uiţi anii în care ai început prin a învăţa alfabetul, continuând apoi cu gramatica şi cu primele povestiri? Uiţi emoţia cu care ai deschis prima ta carte de literatură clasică – amintirile lui Creangă – şi necazurile primelor ore de istoria literaturii? Uiţi cât de nepătruns ţi s-a părut, cu numai câţiva ani în urmă, Shakespeare pe care azi îl citeşti cu atâta pasiune? Iată aşadar că uşurinţa cu care te descurci în ale literaturii nu ţi-a venit din cer senin, că ea este rodul unui efort destul de îndelungat şi perseverent. Este puţin probabil că ai putea spune acelaşi lucru şi în legătură cu preocupările muzicale.

Nu este oare firesc ca muzica, pentru a fi înţeleasă, să necesite o preocupare cât de cât sistematică şi continuă? Din momentul în care vei începe să cunoşti problemele specifice limbajului ei, aşa cum ai făcut altă dată cu literatura, îţi vei da singur seama că înţeleg crea ei este de fapt un proces destul de simplu şi firesc, într-o mare măsură asemănător cu acela al înţelegerii literaturii.

Gând citeşti *Hamlet* sau *Pe Donul liniştit* atenţia îţi este concentrată în direcţia urmăririi sorţii lui Hamlet sau a lui Claudius, a lui Grigore Melehov sau Axiniei şi u celorlalţi eroi din a căror confruntare se conturează ideea de bază a operei literare. Personajele, sau mai bine zis evoluţia, destinul acestor personaje, alcătuiesc firul roşu a cărui urmărire ne permite înţelegerea sensului unui roman, al unei piese de teatru. Unele personaje sunt pe prim plan; de acţiunile lor depinde dezvăluirea ideii fundamentale a operei. Pe ei îi urmărim de-a lungul unui roman sau piese de teatru ori de câte ori apar, atenţi la comportarea lor, deoarece cu fiecare nouă apariţie ei ne lasă să întrezărim noi însuşiri sufleteşti. Alte personaje au un rol mai secundar în desfăşurarea acţiunii dar totuşi aceasta *nu se poate* lipsi de ei; de cele mai multe ori prezenţa lor este necesară pentru o mai clară punere în lumină a personajelor principale, pentru ducerea mai departe a acţiunii. În sfârşit, mai întotdeauna, acţiunea este dominată de un erou principal a cărui soartă o urmărim cu maximum de interes deoarece el are rolul hotărâtor în afirmarea ideii operei. Personajele – une e de prim plan, altele de secund plan – constituie aşadar coloana vertebrală a oricărei opere literare.

Înţelegeţi acum pentru ce este adesea derutat ascultătorul când se află în faţa unei opere muzicale complexe, mai ales dacă o aude pentru întâia oară? El nu îşi dă seama de ceea ce trebuie să urmărească cu precădere, de ceea ce într-o simfonie sau într-un poem simfonic ar corespunde personajelor a căror soartă ni se pare atât de firesc s-o urmărim într-un roiiian sau într-o dramă.

Înseamnă că ascultătorul trebuie să înţeleagă o operă muzicală ca pe o povestire de gen deosebit, căutând să sesizeze „personajele muzicale14 care acţionează sau se înfruntă. Ideea aceasta de personaj muzical este desigur mai mult o figură de stil, o comparaţie literară. Despre ce personaje ar putea fi vorba în *Simfonia V* de Beethoven sau

în *Concertul pentru vioară* de Ceaikovski! Asemănătoare însă, prin funcţia lor, personajelor literare, sunt motivul şi tema în muzică. Ele constituie elementele fundamentale ale discursului muzical – ideile muzicale, cum se spune – ale unei compoziţii; în jurul lor se organizează toate mijloacele de expresie ale compozitorului. Într-o simfonie sau într-o parte de simfonie, motivele, temele suferă atâtea transformări şi peripeţii încât asemănarea lor cu personaje vii, literare se impune de la sine.

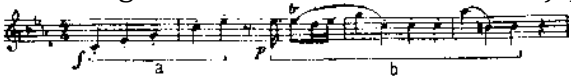
Ce este un motiv?

Aţi auzit destul de des vorbindu-se despre motivul destinului din *Simfonia V* de Beethoven, motiv despre care autorul spunea prietenului său Schindler că reprezintă loviturile sorţii la poarta vieţii:

El revine foarte des în cursul simfoniei şi mai ale «în prima parte. Izbitor este faptul că, deşi foarte laconic, el are multă pregnanţă şi se impune cu forţă conştiinţei auditorului. Pornind de la acest exemplu putem defini motivul ca cea mai mică unitate expresivă, ce poate avea o anumită semnificaţie de sine stătătoare, într-o operă muzicală. Uneori, el este constituit numai din două sunete sau acorduri, cum ar fi motivul revoltei din oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu:

Şi cu toată extrema sa conciziune, motivul este capabil să ne sugereze un sentiment, o latură a caracterului unui erou.

O funcţie asemănătoare are şi tema muzicală, dar şi-o îndeplineşte mult mai amplu, mai adâncit. Posibilitatea aceasta i-o creează în primul rând întinderea sa – superioară dimensiunilor foarte laconice ale motivului. Ea poate exprima un sentiment cu mai multă plenitudine, precum şi nuanţele acestuia. Iată de pildă melodia de larg suflu liric a dragostei celor doi eroi din *Romeo şi Julieta* de Ceaikovski:



Uneori însă tema muzicală e concepută mai complex, în vederea exprimării nu numai a unui singur sentiment ci a unor stări sufleteşti deosebite. În această temă dintr-o sonată de Mozart motivul dur (a), înaintând aspru, ameninţător, alternează cu motive ce sugerează

implorarea, suspinul (b):

fiind de cele mai multe ori alcătuite din motive pregnante care; deşi adesea fiecare din ele posedă o individualitate expresiva, se încheagă într-o imagine complexă, unitară. Analizând, bunăoară, tema care caracterizează pe Manfred din simfonia cu acelaşi nume de Ceaikovski, cercetătorul sesizează cu uşurinţă câteva motive cu un sens emoţional foarte clar: motivul suferinţei şi singurătăţii, intonat ameninţător de fagoturi şi clarinet-has; motivul deznădejdii, exprimat printr-o linie melodică coborâtoare ce se opreşte la un moment dat într-o prelungă nemişcare; motivul suspinului, constând din scurte clanuri melodice care se frâng; motivul revoltei caracteristic prin profilul său energic, prin mersul său ascendent. Aceste motive se leagă organic într-o temă pe care ascultătorul o percepe ca pe un tot unitar şi în a cărei repetare (integrală sau parţială) el va recunoaşte oricând prezenţa eroului, laţii, aşadar, că printr-o ţ. emă muzicală se poate contura portretul sufletesc complex al unu Terou.

Tot aşa cum acţiunea unei opere dramatice se bazează pe un număr limitat de personaje, desfăşurarea muzicală a unei compoziţii are la baza sa câteva teme, dintre care unele au o însemnătate primordială, iar altele un rol secund. Relaţiile între aceste teme sunt determinate de ideea artistică generatoare a operei. Între principalele două teme pe care este clădită *Uverturafântezie Romeo şi Julieta* de Ceaikovski – tema colţuroasă a urii şi tema luminoasă a dragostei… – … există, un puternic conflict. Alteori, însă7 deosebirea dintre teme „îmbracă" caracterul unui simplu contrast, în cadrul căruia temele, deşi diferite, nu se opun una alteia, ci se întregesc contribuind la realizarea unei imagini unitare: în prima parte a *Concertului nr. 3 pentru pian* de Beethoven, tema întâia, voluntară şi virilă, având la bază arpegiul atât de caracteristic idealului eroic beethovenian, este urmată de o temă feminină, duioasă şi rugătoare, ale cărei sunete se înlănţuie cursiv şi senin. Este unul din cele mai tipice contraste tematice.

Între temele unei compoziţii muzicale poate exista o evidentă înrudire, exprimată de obicei printr-unul sau mai multe motive care reapar aproape neschimbate în diferite teme ce stau la baza lucrării. (Aşa se întâmplă eu temele *Simfoniei* de Franck sau ale *Simfoniei IV* de Ceaikovski). O astfel de înrudire tematică pune cu deosebită forţă în

lumină unitatea conţinutului ideologic al lucrării şi realizează totodată o remarcabilă unitate de stil şi expresie muzicală.

Sfera temelor unei creaţii cuprinde doar în germene) conţinutul de idei şi sentimente al acesteia. Numai „procesul dezvoltării tematice care ne permite să vedem t temele în acţiune pune în lumină acest conţinut, făcând 1 ca germenele să se transforme în stejarul falnic cu / care s-ar putea asemui marile capodopere ale muzicii J simfonice sau de cameră.

Nu a fost o simplă întâmplare faptul că am inaugurat convorbirile noastre despre limbajul muzical cu unele consideraţii pe marginea motivului şi temei. Ele alcătuind, aşa cum am văzut, pilonii oricăror opere muzicale, este firesc să precizăm de la început că asupra acestor elemente ascultătorul trebuie să-şi îndrepte cu precădere atenţia. Cu atât mai mult cu cât, adesea, în faţa unui concert sau a unei simfonii, mulţi se simt derutaţi, neştiind ce să distingă mai întâi în avalanşa copleşitoare de sonorităţi.

Vă amintiţi, desigur, de comparaţia pe care o făceam între motiv şi temă, pe de o parte, şi personajele unei piese de teatru, pe de altă parte, cu intenţia de a sublinia conţinutul strâns legat de viaţă, al celor dintâi. Această comparaţie îi va face, poate, pe unii cititori să se întrebe; pe scenă personajele evoluează, se schimbă, capătă uneori o psihologie fundamental deosebită de cea cu care apăruseră la începutul piesei; ce se întâmplă cu motivul şi tema, pe parcursul unei simfonii, al unui concert sau al unei sonate? îşi mai găseşte oare aplicarea acea comparaţie de esenţă dramatică?

Cine ar putea da un răspuns mai potrivit decât muzica însăşi! Să uităm, aşadar, o clipă discuţia noastră teoretică şi să încercăm a urmări firul gândirii muzicale a lui Şostakovici în ultima parte a primei sale simfonii. Tema, pe care o intonează suflătorii de lemn pe fondul tremurat al orchestrei, este străbătută de presimţiri chinuitoare, de o mare neliniște. Ea dispare, lăsând în urmă o atmosferă apăsătoare a cărei creştere culminează cu revenirea temei amintite; participarea masivă a întregii orchestre, accelerarea ritmului i-au imprimat

Însă un alt profil emoţional, ea fiind pătrunsă acum de patosul unui protest vehement, de hotărârea luptei. Această imagine mobilizatoare este însă dintr-odată înlocuită cu alta: se aude un solo de

vioară care intonează aceeaşi temă, ca pe o cantilenă elegiacă, din care se degajă sentimentul unei profunde melancolii. Reluând aceeaşi melodie, glasul nostalgic al cornului îi răspunde imediat – na o duioasă aducere aminte. Ţi se creează impresia unei renunţări la luptă, a cufundării în contemplaţia liniştită. Scurta reapariţie a temei cu un profil energic, combativ este parcă înăbuşită de ameninţarea crescândă a motivului pe care îl impun cu o forţă copleşitoare trombonii. În momentul culminant, vacarmul orchestrei se întrerupe brusc; se aşterne o linişte sumbră. Ea este însă curând risipită de loviturile nemiloase ale timpanilor, prevestitoare ale unui eveniment tragic. Impresia aceasta este confirmată de reintrarea în scenă a melodiei pe care o urmărim şi care pare a plânge, în cântul suspinat al viorii, o pierdere dureroasă. Atmosfera se luminează însă treptat, raze de speranţă radiază cu tot mai multă vigoare din muzica (ui Şostakovici; tema pe care am urmărit-o pe tot parcursul acestei părţi încheie simfonia, afirmând de astă dată încredere şi energie, dragoste de viaţă.

Fragmentul analizat exprimă stări emoţionale foarte diferite, într-o înlănţuire logică ce are multe puncte comune cu evoluţia sufletească a unui erou. La exprimarea acestei curbe de evoluţie psihologică, de-a lungul căreia s-a definit însuşi sensul simfoniei lui Şostakovici, un rol esenţial îl ocupă tema muzicală sau, mai bine zis, procesul de transformare la care că este supusă, în creaţiile muzicale de dimensiuni mici, mai ales în acele care ţin de genul cântecului, prin simpla expunere a temei, a melodiei, se schiţează mesajul de idei şi sentimente al compozitorului. În celelalte genuri muzicale», a?

Intră în acţiune ceea ce se numeşte dezvoltarea, prelucrarea, de-a lungul cărora temele, modificându-şi profilul, îşi schimbă totodată conţinutul iniţial şi dau expresie unei întregi evoluţii psihologice. A urmări, aşadar, nu numai temele, dar şi peripeţiife-Ior, procesul de transformare la care slut supuse – iată o condiţie esenţiâla JLJL –nţelegerii adevăratului sens al unei opere muzicale (le amploare. Dacă am fi reţinut tema lui Şostakovici numai în profilul său iniţial, am fi avut o imagine incompletă asupra conţinutului acestei lucrări.

Ceea ce caracterizează procesul dezvoltării muzicale este, printre altele, faptul că, deşi ne dăm seama tot timpul că ne aflăm în

faţa aceleiaşi idei muzicale, recunoscând-o în diversele înfăţişări în care apare, simţim însă că ea exprimă mereu altceva, alte imagini, adesea ţopuse una alteia. Este ca şi cum pe scena teatrului un personaj rămâne în permanenţă el însuşi, deşi caracte-*l* rul, conţinutul său sufletesc sunt în necontenită prefacere, ajungând uneori până la negarea datelor iniţiale.

Adesea, pe parcursul dezvoltării, tema muzicală îşi pierde integritatea sa, dezmembrându-se în motive dintre care cele mai caracteristice – adică acelea după care putem recunoaşte tema – sunt supuse unui amplu proces de transformare. În simfonia lui Şostakovici, tema despre care am vorbit îşi păstrează în general linia melodică, neschimbându-i-se decât ritmul, timbrul instrumental, tăria sonorităţii. Dar în *Simfonia* II, a „Bogatârilor", de Borodin, din tema principală a primei părţi este luat, în vederea dezvoltării simfonice, numai un singur motiv, a cărui substanţială şi progresivă transformare face să ni se perinde în fantezie imagini felurite, când avântate, când misterioase, când ameninţătoare – din viaţa şi lupta legendarilor bogatâri.

Nu numai tema, aşadar, ci şi motivul este supus procesului de transformare menit să transmită ascultătorului o anumită idee. Un exemplu strălucit ne oferă *Simfonia* – F de Beethoven, a cărei întreagă primă parte *i* este clădită „pe dezvoltarea acelui motiv poruncitor de (patru sunete despre care am vorbit în capitolul prece/ dent. Acelaşi motiv apare „când pe prim plan, ca o forţa implacabilă, când pe plan secund, ca un ecou îndepăr –, lat. ca o forţă pe care omul o poate domina.

Şi în cazul simfoniei lui Beethoven, dacă am fi luat în consideraţie numai motivul – aşa cum este el expus la început, apăsător şi neîndurător – am fi putut trage concluzia că nemuritoarea operă a lui Beethoven ar exprima o concepţie fatalistă, după care un destin copleşitor ar apăsa asupra omului. Urmărind însă motivul în dezvoltarea sa de-a lungul primei părţi a simfoniei, sesizăm cu uşurinţă că aici este vorba, de fapt, despre lupta omului cu forţele vrăjmaşe idealurilor lui – idee pe care o avusese desigur în vedere Beethoven când spusese: „vreau să apuc destinul de beregată41.

Completând cele enunţate în capitolul precedent, putem aşadar

afirma că imaginea muzicală are la bază tema sau motivul dar că nu se reduce la acestea, deoarece conturarea sa se produce nu instantaneu, ci pe parcursul transformării la care tema sau motivul sunt supuse.

Dacă rămânem consecvenţi comparaţiei noastre cu dramaturgia, trebuie să considerăm că atât motivul cât şi tema, aidoma personajelor dramatice, îşi dezvăluie semnificaţia lor reală numai în acţiunea muzicală în care sunt angrenate.

MOTIVUL CONDUCĂTOR ŞI TEMA CONDUCĂTOARE

Probabil că cei ce urmăresc rândurile de faţă au ascultat în sala de concert sau în faţa aparatului de radio acea lucrare de seamă a muzicii noastre vocalsimfonice care este oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gh. Duinitrescu. Cititorul îşi aminteşte desigur de fragmentul melodic, clocotind de mânie şi revoltă, care însoţeşte versurile: „Vai de neamul ciocoiesc / Fiară cu chip omenesc". Ceea ce face această idee muzicală de neuitat este, pe lângă profilul său caracteristic (un şir coborâtor de sunete sacadate, urmat de altul ascendent ca o ameninţare ce creşte) şi faptul că ea se repetă de-a lungul oratoriului, subliniind ideea revoltei, a neîmpăcatei hotărâri de răzbunare a ţărănimii împilate.

Utilizarea unei idei muzicale cu rol conducător într-o compoziţie amplă este un procedeu frecvent în muzică. După cum această idee muzicală conducătoare este reprezentată printr-un motiv sau printr-o temă, ea va purta numele de motiv conducător (leit-motiv), sau temă conducătoare (leit-temă)!"

Cea mai largă întrebuinţare o au motivele şi temele conducătoare în muzica de operă – cu precădere în creaţiile de acest gen ale lui Wagner. Musorgski, Ceaikovski. Uneori, ele exprimă trăsătura morală dominantă a personajului, ca de pildă motivul orchestral colţuros /i şi dur al hatmanului Mazepa din opera cu acelaşi nume a lui Ceaikovski. Este interesant că, deşi Mazepa ne este înfăţişat în operă cu o viaţă sufletească complexă, cu trăsături adânc omeneşti, însufleţit de o mare iubire i pentru Maria, apariţia sa este întotdeauna subliniată de) L orchestră numai printr-un leit-motiv aspru care pare să atragă atenţia asupra esenţei reale a personajului – trădător al lui Petru cel Mare şi ucigaş al lui Kociubei. Adesea, în vederea unei caracterizări cât mai complete, compozitorul recurge la mai multe idei

muzicale conducătoare, întruchipând în fiecare câte o latură sufletească a personajului. Imaginea muzicală a lui Boris Godunov V este realizată de Musorgski prin folosirea unor leit-motive care exprimă fie dragostea ţarului pentru copiii săi, fie conştiinţa puterii şi măreţiei sale, fie cumplitele suferinţe şi remuşcări pe care i le produce amintirea crimei. Fiecare din aceste leit-motive apare ori de câte ori sufletul ţarului este stăpânit de unul din sentimentele corespunzătoare.

În spectacolul de operă, apariţia motivelor şi temeloru conducătoare este legată, aşa cum s-a putut desigur J observa din consideraţiile de mai sus, de apariţia sau revenirea personajelor împrejurărilor etc. a căror expresie muzicală o constituie. Uneori ele preced apariţia scenică, vizuală a personajelor, pregătind atmosfera psihologică şi prevenind deci pe spectator, prin intermediul muzicii, în legătură cu cele ce se vor petrece pe planul acţiunii dramatice. Tema elegiacă, exprimând dragostea nefericită a lui Herman, se aude în orchestră, în primul act al operei *Dama de Pică* de Ceaikovski, înainte ca eroul să apară în mijlocul prietenilor săi; muzica creează astfel acea atmosferă care ne face să aşteptăm ceva trist, dureros şi să simţim cât se poate de firească apariţia îngânduratului şi sumbrului Her-i man. În multe cazuri însă – ca la Wagner – prezenţa) în orchestră a unui leit-motiv nu este însoţită de apariţia scenică a personajului corespunzător, ea subliniază numai legătura dintre acţiune şi acel personaj.

Spuneam în capitolul precedent că atât motivul cât şi tema, aidoma personajelor dramatice, îşi dezvăluie semnificaţia lor reală numai în acţiunea muzicală în care se află angrenate, numai în procesul dezvoltării muzicale. Comparaţia aceasta se impune cu atât mai mult în cazul operei, unde motivele şi lemele sunt legale în mod nemijlocit de anumite personaje. Apare, de aceea, cât se poate de firesc ca motivele şi temele conducătoare să nu reprezinte simple etichete muzicale care indică apariţia sau revenirea personajului, ci să fie supuse unei transformări structurale, corespunzătoare evoluţiei sufleteşti a eroilor. Iată, cele două Icit-teme care schiţează încă din primele tablouri ale operei *Evgheni Oneghin* fizionomia sufletească a Tatianei: tema suavă a visării şi a gândurilor melancolice şi tema

frământată, de largă respiraţie, a avântului şi pasiunii. În diferite împrejurări ale operei, aceste terne capătă profiluri expresive deosebite. Din reverie vagă, prima se transformă într-o aspiraţie limpede şi irezistibila sau, dimpotrivă, în regretul după o fericire pierdută, în timp ce a doua tema – tema dragostei înflăcărate pentru Oneghin – devine rugămintea pe care Tatiana o face acestuia cu durere, dar şi cu hotărâre, de a dispărea pentru totdeauna din viaţa ei.

Şi în muzica simfonică, motivele şi temele conducătoare sunt folosite după principii asemănătoare cu cele întâlnite în cazul muzicii de operă. În muzica cu program ele sunt adesea legate de un personaj concret; tema iubitei din *Simfonia fantastică* de Berlioz sau temele Şeherazadei şi a lui Şahriar din suita simfonică a lui Rimski-Korsakov străbat întreaga ţesătură muzicală a acestor lucrări, ori de câte ori dezvoltarea acţiunii impune apariţia acestor personaje sau, cel puţin, amintirea lor.

Traduş exact din limbq. greacă, din care se trage, mvântul ritminseamnă curgere. Dacă ne gândim la caracterul prii Txcelenţă temporal al artei muzicale, ale cărei opere le percepem în timp, ca pe un proces în desfăşurare, va trebui să considerăm ritmul ca un principiu fundamental al limbajului muzical. Şi armonia, tema viitoarei noastre discuţii, este un element important al muzicii, dar ca poate adeseori lipsi, fără ca prin aceasta melodia pe care o îmbogăţeşte să-şi piardă caracterul ei muzical, artistic. Cântecele noastre populare există în marea lor majoritate fără un suport armonic. Ca un ecou al lor, întreg *Preludiul la unison* al *Suitei I-a pentru orchestră* de George Enescu este conceput ca o doină simfonică – un singur fir melodic, depănat molcom, aşa cum poporul îşi „zice" cântecele sale. Melodiile unei simfonii pe care am îndrăgilo le fredonăm în forma lor nudă, dezvelită de orice veşmânt armonic şi orchestral, fără ca prin aceasta, ele să înceteze a ne emoţiona. De ritm însă, pe care unii, pe bună dreptate, I-au numit sufletul muzicii, nu ne putem lipsi. Fredonând cunoscutul cântec *Moulin rouge* de Aurie, să încercăm a nu respecta decât conturul melodic general al acestuia, imprimând fiecărui sunet o durată egală. Efectul ar fi cu totul neartistic, deoarece dinamismul emotiv al cântecului ar dispărea, făcând>d loc unei scheme neînsufleţite. Ne-am da seama atunci că puterea de impresionare a

cântecului depindea nu numai de conturul melodic, adică de raportul dintre sunetele grave şi acute, ci de capacitatea acestor sunete de a avea o durată mai lungă sau mai scurtă.

Sunetele muzicale, pe lângă faptul că au denumiri ca de re, mi, fa etc. care indică înălţimea lor, posedă totodată aşa-zisa valoare de treizecidoime, şaisprezecime, optime, pătrime, doime etc. care ne indică durata lor. Din succesiunea şi combinarea nesfârşit de variata a duratelor sonore ia naştere ritmul. El dă mişcare, viaţă, impuls expresiei muzicale.

O lege care stă la baza oricărei opere de artă este aceea a unităţii în varietate. Aceasta înseamnă că prin multitudinea diversă a aspectelor pe care opera le conţine. trebuie să străbată anumite coordonate, fire conducătoare, capabile a-i imprima coeziune şi unitate. Structura ritmică a unei compoziţii ca şi alte laturi ale limbajului muzical se subordonează acestei legi. Prin infinita varietate a combinaţiilor de ritmuri, se simt pulsând anumite accente a căror revenire regulată, periodică, apare ca o osatură solidă a întregului edificiu ritmic. Foarte izbitor apar aceste accente bunăoară într-un marş căruia îi imprimă acea fermitate şi desfăşurare regulată atât de specifice genului. Din alternarea regulată a momentelor accentuate (trebuie spus că această accentuare se face adesea aproape imperceptibil, pentru a nu segmenta fraza muzicală) cu cele neaccentuate ia naştere metrul sau măsura. Despre ceea ce reprezintă aceasta pentru muzică vă puteţi face o idee, gândindu-vă la rolul pe care metrul îl joacă în organizarea silabelor unui vers poetic. Iambii, troheu, spondeii, despre care se învaţă la teoria literaturii, sunt tot atâtea moduri de alternare a silabelor accentuate cu cele neaccentuate; de pildă, unii metri din versificaţie sunt alcătuiţi din două momente – primul accentuat.

celălalt neaccentuat. Şi în muzică există măsuri alcăt\iite din asemenea două momente (muzicienii numesc ceste momente, *timpi*); un timp tare şi un timp slab.

De pildă, aşa-numita măsură de două pătrimi – Alţi metri poetici constau din trei momente, dintre acestea numai primul fiind accentuat. Măsurile de trei timpi (de pildă măsura de trei pătrimi – sunt de asemenea foarte răspândite în muzică. De câte ori n-aţi dansat pe

cunoscuta mişcare de vals, alcătuită din trei timpi, primul dintre ei fiind într-un mod atât de caracteristic reliefat…

Ritmul şi metrul se contopesc, după cum se vede, într-o unitate de nedesfăcut, numită de mult *metroritmie*. Pe fondul metric constant, alcătuit din alternarea regulată a timpilor accentuaţi şi neaccentuaţi, se grefează cele mai variate combinaţii ritmice, provenite din succesiunea diferitelor durate sonore.

Noţiunea de ritm este adesea folosită în viaţa de toate zilele, cu un sens nu întru totul corespunzător esenţei sale. Mulţi vorbesc despre un ritm rapid sau lent, accelerat sau rărit.

În realitate, ritmul se referă în primul rând la durata \ sunetelor muzicale, iar nu la iuţeala cu care este cântată o compoziţie. Pentru denumirea acesteia din urmă, mu/ zicienii folosesc noţiunea de *tempo*. Întotdeauna compo/ zitorul indică la începutul lucrării gradul de repeziciunecu care trebuie interpretat ritmul acesteia, prin denu – i miri ca: *adagio*, *largo*, *lento*, *lentissimo* (mişcare foarte rară), *moderato*, *andante*, *andantino* (mişcare potrivită), / *allegro*, *allegretto* (mişcare grăbită), *presto*, *prestissimo* (mişcare foarte grăbită) etc. De obicei, când intenţio-l năm să ne referim la o anumită parte a unei opere simfonice, sau de cameră, precizăm caracterul mişcării, tempo-ul acestei părţi. Sunt renumite fragmente simfonice, ca Allegretto din *Simfonia VII* de Beethoven, Andante cantabile din *Cvartetul in re major* de Ceaikovski, Lento din *Simfonia V* de Şostakovici, Adagiojiin *Sonate Lunii* de Beethoven etc."

Hitm, metru, lettipo – iată cele trei aspecte esenţiale ale muzicii privite sub aspectul procesului de mişcare pe care ea îl presupune. Distingându-se fiecare printr-un anumit specific, aceste trei aspecte convieţuiesc însă în practica muzicală într-o unitate indivizibilă. Separarea lor este posibilă numai pe plan teoretic, atunci când necesităţi didactice – ca cea de faţă – o impun.

CE ESTE ARMONIA? CONSONANŢA ŞI DISONANŢĂ

Să ne închipuim, stimate cititor, că te afli lângă un aparat de radio în căutarea unei muzici plăcute şi te-ai oprit dintr-odată la auzul unei pătrunzătoare melodii de vioară pe care undele ţi-o aduc în căminul dumitale, de la mii de kilometri depărtare. În clipa când ai surprins acea melodie, sunetele ei se înşiruiau solitare, ca un cânt

omenesc în singurătatea câmpiei, dar iată că, dintr-odată acest văl de singurătate e străpuns de accentele grave şi discrete ale unui pian care punctează melodia, sau chiar o însoţesc pe o porţiune mai largă; simţi că în acele momente cantilena viorii devine mai bogată, mai plină, capătă un fior nou. Pianul adaugă ceea ce muzicienii numesc armonie, înţelegând prin aceasta veşinântul care colorează şi intensifică puterea de expresie a melodiei.

Am recurs, în convorbirile precedente, la unele analogii de ordin dramatic, pentru a uşura înţelegerea funcţiunii temei muzicale. Veşmântul armonic al unei melodii ne îndeamnă să ne gândim la rolul pe care-l joacă într-o pictura culorile şi nuanţele de culori; ele îmbogăţesc şi dau o strălucire nouă contururilor desenului, care reprezintă, dacă vreţi melodia, tema unui tablou, adică pivotul în jurul căruia se organizează celelalte mijloace de expresie. Faţă de melodie, armonia îndeplineşte o funcţie coloristică asemănătoare.

Care sunt elementele ce alcătuiesc armoniaJ? Acestea sunt «aşa-numitele… acorduriconstând din suprajninerea a trei sau mai multe sunetele la interval de jerţă, între care există raporturi bine (Teterininate. Pe fiecare sunet al unei game – ” se pot construi asemenea acorduri. *Vai!* riind numărul de sunete care alcătuiesc un acord, schimbând ordinea în care se suprapun aceste sunete, înlănţuind în diverse chipuri acordurile care se formează pe sunetele unei game, sau ale unor game diferite, compozitorul poate găsi un şir nesfârşit de culori armonice necesare îmbogăţirii expresive a melodiilor.

Unei melodii nu i se poate aplica orice fel de armonie, ci numai acea armonie care izvorăşte în mod firesc din conţinutul melodiei, întregindu-l, subliniindu-l şi amplificându-l. Să revenim la tema lui Manfred din simfonia cu acelaşi nume a lui Ceaikovski, pe care o citam în convorbirea despre motiv şi tema. Motivele ce constituiau această temă erau – reamintim – motivul suferinţei şi singurităţii, cu care începe tema, motivul deznădejdii, motivul suspinului, motivul revoltei. În primele două măsuri ale simfoniei tema este intonată de fagoturi şi clarinet-bas la unison, adică pe o singură voce, fără susţinere armonică. Un asemenea mod de prezentare corespunde, de altfel, sentimentului de intensă singurătate sufletească ce se desprinde din

acest motiv melodic iniţial. Pe măsură însă ce tema se desfăşoară, ea capătă o tensiune din ce în ce mai dure roasă: acorduri aspre şi apăsătoare se îngrămădesc pentru a sublinia acest conţinut al temei. La un moment dat, când, ajunsă la un prag inferior, ca la un fund al deznădejdii, melodia rămâne într-o prelungită nemişcare, armonia singură se desfăşoară cu duritatea unor nemiloase lovituri. Am putea prelungi această schiţă de analiză armonică, dar credem că exemplul dat este edificator asupra felului cum poate armonia să întărească şi să adâncească sensul expresiv al melodiei.

Ce s-ar fi întâmplat dacă – prin absurd – Ceaikovski ar fi ataşat melodiei lui Manfred o armonie senină, diafană? Este uşor de înţeles că, într-un asemenea caz. s-ar fi produs între conţinutul melodiei şi conţinutul armoniei o contradicţie care ar fi distrus integritatea imaginii artistice. Am făcut această ipoteză pentru a sublinia ideea că o melodie, o temă cer o anumită armonie, capabilă să amplifice conţinutul care există în ele.

În procesul de creaţie al marilor compozitori, melodia şi armonia nu sunt concepute separat, succesiv. De obicei, imaginându-şi o melodie, compozitorul îşi imaginează totodată şi armonia care o va însoţi.

*

Se spune – şi pe bună dreptate – că muzica este limbajul artistic capabil să redea cele mai intime nuanţe ale sentimentelor omeneşti. Acest adevăr fiecare dintre noi îl intuieşte atunci când, ascultând o operă muzicală de valoare, să zicem, *Eroica* de Beethoven, simte strecurându-i-se în suflet fiorii unor emoţii, a unor trăiri din cele mai felurite. Oricât ar fi însă de variate reacţiile emoţionale pe care le trezeşte în noi ascultarea muzicii, ele poartă fie pecetea încordării, a tensiunii, fie pe acea a calmului, echilibrului, seninătăţii. Alternarea acestor două posibilităţi, de-a lungul simfoniei lui Beethoven: rezolvarea tensiunii într-un echilibru momentan şi revenirea repetată a stărilor încordate, febrile, apoi concluziile prelungi, asemenea unui sfârşit de act, care încununează fiecare parte a simfoniei – toate acestea ne dau sentimentul că ne aflăm în faţa unei adevărate acţiuni muzicale al cărei drum, ca şi acela al vieţii, nu se desfăşoară netulburat, ci este brăzdat de obstacole neprevăzute.

Dintre factorii de ordin muzical care creează în ascultători asemenea variaţii emoţionale, vom releva cu jţ acest prilej unul singur: este vorba de posibilitatea pe care o au acordurile de a se constitui ca disonanţe (formaţiune acordică ale cărei sunete componente nu \ se contopesc armonios, între ele existând conflict, respingere) sau consonante (între ale căror sunete constitutive există oafinitate, un echilibru). Limbajul ar. – monic al unei opere, muzicale se bazează pe tendinţa continuă, a disonanţei – mai mult sau mai puţin prelungită – de a-şi găsi rezolvarea în consonanţă. Compo – zitorul foloseşte elementul armonic disonant atâta vreme cât simte justificat să menţină o staresufletească de tensiune şi nelinişte; mai de vreme site mai târziu, el" va aduce rezolvarea consonantă, pe care o face necesară însăşi cerinţa de echilibru, de limpezire, proprie spiritului omenesc. Există unele cazuri când compozitorul lasă, disonanţa nerezolvată, ca de pildă la sfârşitul fragmentului *Catacombe* din cunoscuta suită *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mus Of gski; în „asemenea cazuri, însă, în afară de faptul că procedeul menţionat are numai un caracter secundar şi accidental, el slujeşte unui scop expresiv anumit, acela de a sublinia starea sufletească de nelinişte şi teamă inspirate din sumbra privelişte a catacombelor. În muzică, disonanţele pot avea un rol foarte amplu, uneori chiar dominant, mai ales când e vorba de opere simfonice cu un adânc conţinut dramatic.

Ce s-ar întâmpla însă dacă un compozitor ar înceta să mai folosească în muzica sa consonanţa, considerând-o plată şi banală şi ar începe să folosească numai disonanţa? Este limpede că, într-un asemenea caz, întrebuinţarea disonanţelor şi-ar pierde funcţia artistică transformând muzica într-o îngrămădire de acorduri disonante care nu se organizează în jurul unui centru stabil şi creând astfel o impresie supărătoare, de haos muzical. Aceasta încalcă fireasca cerinţă spirituală de echilibru şi rezolvare, iar muzica încetează atunci să mai producă o bucurie sufletească. Mai mult chiar, folosită în mod exclusiv, disonanţa se transformă dintr-un mijloc de a produce tensiune într-o sursă de monotonie: este cazul operei *Aşteptarea* de Sclionberg în care caracterul morbid al subiectului (o femeie rătăceşte noaptea prin pădure unde găseşte cadavrul logodnicului ei, deasupra căruia izbucneşte în imprecaţii isterice de gelozie) I-a determinat pe

compozitor să renunţe la opoziţia dintre consonanţă şi disonanţă, «îi intenţia de a sugera o stare de continuă încordare. Lipsa totală a elementului consonant, stabil, s-a răslrânt însă şi asupra disonanţei care nu şi-a mai putut astfel valorifica funcţia sa estetică – aceea de dinamizare a expresiei. În loc să ţină spiritul ascultătorului într-o stare febrilă, această succesiune de disonanţe nerezolvate naşte un sentiment de apăsătoare plictiseală.

111 muzica unor compozitori occidentali instaurarea domniei absolute a disonanţei este expresia unor stări sufleteşti nevropate, exasperante, la care îi împinge în orânduire socială aflată în plină criză.

A organiza disonanţele în funcţie de consonanţa spre care tind – mai mult sau mai puţin evident – să se rezolve, atât în cuprinsul compoziţiei cât şi la finele ei, iată legea de care ţin seama întotdeauna compozitorii realişti. Este o cerinţa fundamentală atât a limbajului muzical, cât şi a organizării lăuntrice a vieţii noastre sufleteşti.

MOD ŞI TONALITATE

Discutăm adesea, auzim sau citim în programe despre *Concertul in re major* de Beethoven sau *Simfonia în sol minor* de Mozart, despre *Sonata m şi ininor* de lâszt sau *Poloneza în la major* de Chopin. Asemenea titluri nu pot fi transpuse – ca titluri – în alte arte, deoarece ele sunt legate de materialul sonor specific pe care-l foloseşte muzica. Nimeni nu şi-ar putea închipui un „Poem în sol minor" sau un „Tablou în la major".

Şi totuşi, noţiunea artistică de major sau minor este familiară unui cerc larg de cititori, tocmai din contactul lor cu opere literare sau de artă plastică. Nu asociem noi oare cuvântul „major" cu ideea de limpezime, de luminozitate, de exuberanţă, în timp ce prin „ininor" subînţelegem de obicei o expresie mai întunecată, mai depresivă? În linii generale, cam acesta este, şi în cazul muzicii, conţinutul artistic al noţiunilor major şi minor.

Deşi utilă, o explicare a structurii sonore a majorului şi minorului ar depăşi *însă* cadrul şi specificul prezentei lucrări. Ne vom mărgini a spune că ele sunt denumite în muzică moduri şi corespund fiecare unei anumite organizări a sunetelor în cadrul succesiunii treptate (în ordinea înălţimii) numită gamă.

Sunetele unei game orânduite după sistemul modului major sau

al celui minor, în funcţie de *un* centru tonal, formează aşa-zisa tonalitate. Tonalitatea majoră, de pildă, care are ca punct de plecare nota *fa*, se va numi *fa* major, după cum, dacă am fi orânduit sunetele după sistemul modului minor, pornind de la acelaşi punct, am fi obţinut *fa* minor. Tonalitatea este indicată, întotdeauna, prin sunetul muzical, care serveşte drept punct de plecare şi prin modul care-i dă colora tura majoră sau minoră.

Dacă ne gândim că cea mai mare parte a compozi – iilor muzicale (mai ales a celor fără program) poartă, pe lângă genul căruia aparţin – simfonie, concert, sonată etc. – şi numele tonalităţii – *fa* major, re minor ele. – ne dăm seama că aceasta din urmă reprezintă un semn distinctiv, esenţial, al unei lucrări. El este legat de împrejurarea că un compozitor nu-şi alege într-un mod arbitrar tonalitatea în care compune, ci în funcţie de scopul expresiv pe care-l urmăreşte. Nu este desigur vorba de faptul că, printr-o anumită tonalitate se poate exprima un anumit sentiment. În artă, nu sunt valabile asemenea reţete, cu atât mai mult cu cât alături de tonalitate acţionează şi alţi factori ca armonia, ritmul, timbrul etc. care determină, prin interacţiunea lor. conţinutul emoţional. Se poate spune însă că o anumită tonalitate favorizează exprimarea unui anumit conţinut. Această constatare se sprijină pe faptul că, într-un foarte mare număr de cazuri, compoziţiile muzicale concepute în aceeaşi tonalitate sunt legate de aceeaşi sferă de imagini muzicale. Conţinutul patetic este dominant şi în *Simfonia V* de Beethoven, şi în *Concertul nr. 2* de Rahmaninov, şi în *Studiul revoluţionar* de Chopin – toate scrise în *de* minor. În *Simfonia* II de Beethoven, în uvertura *Ruslan şi Lud mila* de Glinka, în valsul din *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski – compuse in re major – dominant este sentimentul de luminos şi tineresc optimism.

Tonalitatea al cărei nume îl poartă o operă muzicală este de obicei afirmată cu putere la începutul şi sfârşitul acesteia. Ce se întâmplă însă între aceste extreme? Este uşor de înţeles că menţinerea permanentă a aceleiaşi tonalităţi ar duce la monotonie şi sărăcie de expresie. Tocmai de aceea, într-o compoziţie valoroasă, afirmarea clară a tonalităţii de bază se îmbină armonios cu incursiuni în tonalităţi cât mai felurite, ceea ce dă culoare, varielate, dinamism expresiei muzicale, favorizând adâncirea conţinutului de idei şi sentimente.

Procesul de trecere prin diferite tonalităţi se poate întâlni de asemenea şi pe plan mai mare, în cazul operelor muzicale alcătuite din mai multe părţi – de pildă, o simfonie – fiecare dintre acestea fiind concepută într-o anumită tonalitate, în asemenea cazuri, tonalitatea primei părţi este aceea care dă numele lucrării. În *Simfonia X* de Şostakovici, spre exemplu, partea întâi este în *mi* minor, partea a doua *în si bemol* minor, partea a treia în *de* minor, partea a patra în *mi* major. Comparând acest procedeu artistic al succesiunii tonalităţilor cu acela al relaţiilor ce se stabilesc între culori în pictură, muzicologul flamand Gevaert spunea: „impresia psihologică pe care ne-o produce o tonalitate nu este ceva absolut: ea se supune unor legi asemănătoare acelora care există în cazul culorilor. Aşa cum culoarea albă ni se va părea şi mai albă după negru, tot astfel tonalitatea *sol* major ni se va părea mai întunecată după *mi* major sau *şi* major".

Pornind de la premisa că posibilităţile expresive ale tonalităţii ar fi fost epuizate, curentul denumit atonal. iniţiat de Arnold Schönberg în primii ani ai veacului nostru, şi-a propus să renunţe la centrul de gravitaţie pe care-l reprezenta tonalitatea. Prin muzica astfel concepută au putut fi redate, ce-i drept cu multă forţă, stări de panică sufletească, dar pe lângă faptul că registrul ei emoţional se dovedea foarte limitat, apărea pericolul instaurării haosului în exprimarea muzicală, în faţa acestui pericol, Schönberg a preconizat, după un deceniu, înlocuirea tonalităţii prin seria dodecafonică (constând din toate cele 12 sunete ale gamei cromatice, orânduite după voia compozitorului) menită să reintroducă o ordine riguroasă în succesiunea sonoră. Se ridică însă problema dacă nu cumva această ordine era arbitrară şi artificială, spre deosebire de cea tonală, izvorâtă din structura naturală a sunetului muzical. Adesea Schönberg a revenit la tonalitate sau a încercat să realizeze o sinteză între principiu! tonal şi reforma sa dodecafonică. Unul din ultimele sale articole despre muzică era intitulat: „*On revient toujours*".

POLIFONIE ŞI CONTRAPUNCT

Cititorul îşi aminteşte, desigur, de caracterizarea pe care am făcut-o, nu de mult, armoniei; această importantă latură a limbajului muzical o priveam ca pe un veşmânt acordic, ce îmbracă şi amplifică melodia căreia i se subordonează. Suntem obişnuiţi, din viaţa de toate

zilele, să considerăm drept „armonioasă14 acea contopire a unor elemente care fuzionează perfect între ele. Acordurile cu care operează armonia conţin o asemenea fuziune a sunetelor componente; într-adevăr, în armoniile care însoţesc o melodie nu mai distingem sunetele individuale din care se compun acordurile, ci complexe sonore, reprezentând calitatea muzicală nouă care ia naştere prin suprapunerea unor sunete după anumite afinităţi obiective.

În arsenalul compozitorului există însă şi mijloace care-i permit să suprapună sunetele muzicale fără ca acestea să-şi piardă individualitatea. Mulţi dintre dvs. au făcut sau fac parte din coruri de amatori, ca soprane sau altiste, ca tenori sau başi. Cântând *Frumosul vine pe apă* de Gli. Cucu nu se poate să nu fi remarcat că fiecare compartiment vocal al corului are de intonat o linie melodică expresivă; adesea melodia principală a cântecului trece, pe rând, pe la fiecare voce. Deoarece în asemenea compoziţii distingem mai multe voci, care deşi suprapuse (ca în cazul armoniei) îşi păstrează individualitatea, independenţa (element care nu era specific armoniei) spunem că ele au fost compuse pe baza principiului polifoniei, ceea ce, etimologic, înseamnă „mai multe voci".

Să încercăm a privi mai îndeaproape ţesătura polifonică ce ia naştere prin îmbinarea vocilor în cântecul o fi mai sus menţionat. Deoarece fiecare dintre voci urmează un mers individual, între ele se stabilesc raporturi dintre cele mai felurite. În timp ce o voce se desfăşoară pe o linie melodică ascendentă, alta poate urma, simultan, un curs melodic coborâtor. Alteori, mişcarea largă, măsurată, a uneia dintre voci, este însoţită de mişcarea iute, precipitată, a celeilalte. Se întâmplă adesea că, la un moment dat, o voce (sau câteva voci) aparţinând să zicem registrului înalt să se oprească din cântare, lăsând să răsune singure vocile grave. De procedeul contrastului depinde, după cât se vede, într-o mare măsură, păstrarea individualităţii vocilor în cadrul unui complex polifonic. Acest procedeu îşi găseşte o deosebit de evidentă valorificare în cazul suprapunerii unor melodii pătrunse fiecare de o substanţă emoţională deosebită, aşa cum se întâmplă de pildă în schiţa simfonică *în stepele Asiei Centrale* de Borodin, în care cele două teme de bază, una rusă şi una orientală, se cântă la un moment dat suprapuse, exprimând astfel năzuinţa înfrăţirii naţiunilor

din vechea Rusie ţaristă, cunoscută ca „temniţă a popoarelor11

Alături de procedeul contrastului, gândirea polifonică foloseşte şi imitaţia reciprocă a vocilor, prin intermediul căreia creează imaginea unei înlănţuiri continue de chemări, răspunsuri, ecouri. În compoziţiile care au la baza lor principiul imitativ vocile intră de obicei pe rând, expunând aceeaşi idee muzicală: deoarece ea apare necontenit, când la o voce când la alta. urmărindu-se parcă reciproc, ascultătorul are impresia că aceste voci se fugăresc; de aci şi numele de „fugă", care s-a dat tipului celui mai reprezentativ de compoziţii bazate pe acest procedeu.

Între principiul contrastului şi cel al imitării, nu există graniţe rigide. Această imitaţie a vocilor, care caracterizează fuga, precum şi compoziţiile din aceeaşi familie, conţine în sine elemente importante (le contrast. Numai conturul melodic apare în forme asemănătoare la diferitele voci care se imită consecutiv una pe alta. Tonalitatea ideii muzicale, registrul în care este ea expusă (înalt, mijlociu sau grav) se schimbă însă necontenit, după legea contrastului, în funcţie de necesitatea reliefării unui anumit conţinut.

Principii de felul acesta – şi altele asemănătoare, pe care nu le-am putea înşirui aici. fără riscul de a da un caracter arid convorbirilor noastre – stau la baza gândirii muzicale polifonice. Totalitatea acestor principii sau legi alcătuieşte o întreagă disciplină muzicală, predată în conservatoare sub denumirea de contrapunct – ştiinţa şi totodată arta de a crea, pe baza unei melodii iniţiale, una sau mai multe melodii noi, cu care să se îmbine într-un mod artistic.

*

Polifonia este aşadar acel principiu de construcţie muzicală în virtutea căruia două sau mai multe linii melodice se cântă în acelaşi timp, fiecare din ele având o expresie independentă şi totodată alcătuind împreună un întreg artistic omogen. Muzica vocală este aceea în care a luat naştere polifonia. Ea consta la început, adică în evul mediu, din simpla suprapunere a liniilor melodice cântate la două voci. Numărul acestor linii melodice a sporit cu vremea ajungând prin secolul XVI la câteva zeci, ceea ce crea, cum uşor se poate înţelege, un adevărat haos sonor. Lăsând în urmă aceste excese, compozitorii au ajuns să simplifice considerabil ansamblul polifonic, oprindu-se în

majoritatea cazurilor la patru voci sau linii melodice care constituie de altfel ansamblul polifonic ideal, el corespunzând şi principalelor categorii de voci omeneşti: sopran, altist, tenor.

ss bas. Treptat, din muzica vocală, acest principiu al gândirii polifonice a trecut şi în muzica scrisă pentru instrumente. Prin analogie, liniile melodice au continuat a păstra denumirea de „voci".

Pe mulţi amatori de muzică, noţiunea de polifonie îi intimidează. Rezonanţa greacă şi scolastică a acestui termen trezeşte desigur în ei acel complex de inferioritate pe care-l încercăm când suntem puşi în faţa unui tratat savant, să zicem de paleontologie sau numismatică. Nu vrem să spunem că polifonia nu se bazează pe o serie de reguli tehnice a căror înţelegere este accesibilă îndeosebi profesioniştilor. Dar aceasta-i priveşte pe compozitor. Noi ne referim aici la punctul de vedere al ascultătorului, al simplului iubitor de muzică. Pentru el dorim a sublinia că, departe de a fi o disciplină îngheţată, polifonia este în muzică un element foarte viu şi omenesc. Amintiţi-vă – şi lucrul acesta l-am afirmat nu o dată în convorbirile noastre – că muzica este, prin excelenţă, arta exprimării nemijlocite a trăirilor sufleteşti, o artă a emoţiilor şi sentimentelor. Ei bine, polifonia este unul din mijloacele care ajută muzica să oglindească mai bine complexitatea sufletului omenesc. N-am putea explica această funcţie emoţională a polifoniei mai sugestiv decât a făcut-o muzicologul francez Chantavoine, care demonstra cum suprapunerea polifonică a vocilor sugerează o suprapunere asemănătoare a stărilor noastre sufleteşti. „Această emoţionantă suprapunere de gânduri sau sentimente diferite în străfundurile fiinţei voastre – spune Chantavoine – o puteţi observa când vă ascultaţi pe voi înşivă, fie pentru a cântări sau a lua o hotărâre, fie din simpla dorinţă de a lua o hotărâre, fie din simpla dorinţă de a lămuri starea ce vă copleşeşte sufletul. De câte ori, stăpâniţi de un sentiment dominant şi care vi se pare mai întâi total, exclusiv, nu simţiţi ţâşnind dintr-un colţ obscur al fiinţei voastre, un sentimentet nou, poate contrar, mai întâi imperceptibil, şovăitor, timid şi care, puţin câte puţin se ridică, creşte, se amplifică, îşi disputa locul cu sentimentele anterioare, li se alătură şi sfârşeşte prin a le domina sau a le elimina: motive neaşteptate de teamă, când sunteţi încrezător, sau de speranţă când cedaţi descurajării. Ascultaţi vocile interioare ale

muzicii, ascultaţi-le şi le veţi recunoaşte, căci sunt ale voastre".

Există opere muzicale cu o structură exclusiv polifonică. Aceasta înseamnă că, de la începutul până la sfârşitul lor, vocile componente (cel puţin două) se dezvolta ca linii melodice de sine stătătoare. Totodată un rol însemnat îl joacă aici acel principiu imitativ, de care am: nteam în convorbirea trecută şi în virtutea căruia tema expusă de prima voce (vocile intră pe rând, nu simultan) este reluată în imitaţie de celelalte voci. Canonul, una din formele polifonice cele mai simple, este bazat pe imitaţia neîntreruptă a vocilor care-l alcătuiesc. După ce prima voce începe a expune melodia, intră cea de a doua voce cu aceeaşi melodie, apoi a treia în acelaşi fel ş.a.m.d. În timp ce primele voci continuă să cânte melodia mai departe. Un foarte cunoscut exemplu de canon îl constituie cântecul glumeţ francez intitulat *Frate Iacob*. Forma polifonică cea mai complexă este fuga. În fugă nu numai că vocile expun pe rând şi prin imitaţie aceeaşi idee muzicală, dar acesteia îi sunt alăturate încă de la început idei muzicale noi; totodată în partea centrală a fugii are loc o prelucrare în cadrul căreia, fragmente ale materialului tematic expus sunt purtate prin diferite tonalităţi; ideea melodică principala a fugii este rostită integral la sfârşit. Johann Sebastian Bach este autorul neîntrecut al unui mare număr de fugi a căror studiere reprezintă pentru muzicieni condiţia esenţială a înţelegerii gândirii polifonice.

Compunerea de canoane şi fugi, ca forme polifonice de sine stătătoare, a constituit preocuparea predominanţii mai ales pentru compozitorii din vremurile anterioare clasicismului, când principiul polifonic se afla în plin proces de cristalizare. O dată constituite legile ginii irii polifonice, canoanele şi fugile încetează treptat a mai constitui o preocupare specială a compozitorilor. În schimb principiul polifonic intră ca element component al operelor muzicale de cele mai diferite genuri, colaborând cu principiul armonic a cărei esenţă am analizat-o anterior. Convorbirea pe care o au înaintea tragicului duel Lenski şi Oneghin în opera lui Ceaikovski este bazată pe un canon, adică pe reluarea imitativă de către Oneghin a aceloraşi idei muzicale pe care le intonează Lenski. Finalul oratoriului *Cântarea pădurilor* de Şostakovici începe printr-o impunătoare fugă a cărei temă principala – tema expusă iniţial de soprani – trece după aceea, pe rând, la altiste, tenori,

başi. În locul unei fugi complexe, compozitorii folosesc adesea în operele lor doar elementele caracteristice acestei forme (în special expoziţia); această schiţare a formei de fugă poartă numele de *rugatto*.

Un domeniu în care polifonia cunoaşte astăzi o remarcabilă înflorire este cel al muzicii vocale; marele avânt al mişcării corale de amatori a pus în faţa compozitorilor sarcina creării unor piese cu o structură polifonică măiestrită care să dea posibilitatea fiecărei voci a corului să cânte o melodie expresivă, curgătoare.

Totodată, scriitura polifonică este larg folosită în genul muzicii de cameră. Trioul, cvartetul, cvintetul etc., alcătuite din instrumente de coarde sau suflători, necesită de asemenea independenţă şi expresivitate a fiecărei voci luate în parte, pentru a da fiecărui instrument posibilitatea unei evoluţii melodice expresive.

FOAtMA MUZICALĂ

Cel care ascultă *Uvertura-fantezie Romeo şi Julieta* a lui Ceaikovski nu va putea distinge desigur, în desfăşurarea muzicală, succesiunea cunoscută a episoadelor dramatice din tragedia cu acelaşi nume, nici balul de la Capuleţi, nici întâlnirea nocturnă a celor doi eroi, nici uciderea lui Tybalt, nici fuga lui Romeo şi nici celelalte scene care se înlănţuie în piesa „marelui Wilî" după legile proprii logicii dramatice. În locul unor asemenea episoade muzica lui Ceaikovski îţi transmite sentimentul patetic al ciocnirii unor aspiraţii înalte, sublime cu o forţă brutală, nemiloasă precum şi deznodământul tragic în care cultnineză această ciocnire. Sensul general al tragediei shakespeariene – iată ce îţi comunică muzica lui Ceaikovski, căci, în ceea ce priveşte modul său de desfăşurare, el se subordonează unei alte logici, calitativ deosebita de aceea a unei opere dramatice. *Romeo şi Julieta* de Ceaikovski îţi aminteşte desigur, prin multe trăsături ale sale, desfăşurarea unei opere dramatice: temele muzicalo au individualitatea unor adevărate personaje, iar confruntarea lor îţi sugerează ciocnirea forţelor antagonice într-un conflict; muzica este plină de clementele neprevăzute, de dinamismul şi contrastele ce caracterizează acţiunea unei piese, iar interesul ascultătorului este purtat către o culme aproape tot aşa cum i se întâmplă spectatorului de teatru. Şi totuşi nu avem de-a face aici nici cu acte, nici cu scene, nici cu personaje adevărate – adică tocmai ceea ce constituie esenţa

construcţiei unei piese de teatru. În uvertura-fantezie a lui Ceaikovski există doar trei teme (tema din introducere cu caracterul unui coral religios, tema aspră a vrajbei şi tema lirică a draostei) a căror organizare şi dezvoltare ascultă de o logică specific muzicală. Este într-adevăr vorba de o logică, deoarece apariţia sau reapariţia temelor, confruntarea şi dezvoltarea lor ne apar ca foarte fireşti, determinate de o necesitate lăuntrică a compoziţiei muzicale. Simţi tot timpul – şi mai ales reascultând lucrarea – că desfăşurarea muzicii se produce nu întâmplător, neorganizat ci pe baza unui plan riguros gândit de compozitor, a unui plan care dă ordine şi sens discursului muzical. Dacă temele apar cu claritate expuse la început – ca datele unei probleme, dacă ele se ciocnesc apoi ca într-o luptă pe viaţă şi pe moarte, dacă una – aceea a vrajbei – se impune cu o energie sălbatică, dacă la sfârşitul uverturii temele principale sunt reluate dar cu sens deosebit, exprimând tragicul deznodământ – toate acestea n-au fost decât expresia unui asemenea plan pe baza căruia compozitorul şi-a orânduit şi şi-a dezvoltat materialul tematic. Modul de organizare şi orânduire a materialului tematic este numit în mod obişnuit *formă muzicală*. Trebuie evitată confundarea acestei noţiuni, care se referă la planul compoziţional al operei, cu categoria filosofică a formei artistice care cuprinde totalitatea elementelor prin care îşi găseşte expresia conţinutul unei opere de artă.

Planul compoziţional al uverturii *Romeo şi Julieta* reprezintă una din numeroasele posibilităţi de organizare a formei muzicale. De-a lungul istoriei muzicii s-au cristalizat, într-adevăr, diferite tipuri de forme muzicale despre care auzim adesea, citind programele de concert sau ascultând emisiunile radiofonice: formă de lied, formă de rondo, temă cu variaţiuni, formă de sonată, formă de fugă (de care cititorul a luat de altfel cunoştinţă) şi altele, fiecare dintre ele impunând un fel deosebii de orânduire a materialului muzical.

În aproape fiecare compoziţie sau parte de sine stătătoare a unei opere clasice puteţi întrezări, mai mult sau mai puţin lesne, liniile arhitectonice ale unui anumit tip de formă. Tată bunăoară, forma numită „temă eu variaţiuni" al cărei plan constă în expunerea unei teme muzicale urmată de repetarea acestei teme în înfăţişări mereu schimbate, numite variaţiuni. Pe tema cu variaţiuni s-a clădit –

începând din secolul XVII – un număr imens de opere muzicale, acest plan componistic slujind la organizarea fie a unei părţi dintr-o lucrare mai complexă (sonată, concert, simfonie, cvartet) fie a unei întregi compoziţii ce poartă adesea chiar numele de „temă cu variaţiuni11. Să nu se creadă însă că forma muzicală este un fel de calapod în care compozitorul îşi introduce inspiraţia artistică, pentru a scoate apoi opera gata confecţionată. Dimpotrivă, compozitorul subordonează forma intenţiilor sale artistice, ceea ce face ca ea să poată căpăta înfăţişări variate, în conformitate cu imaginea artistică pe care compozi torul a urmărit s-o realizeze. Deşi relativ reduse ca număr, tipurile de formă muzicală posedă însă acea elasticitate şi maleabilitate care le face apte a servi la exprimarea con ţinuturilor celor mai deosebite. Schema de mai sus a temei cu variaţiuni apare şi în *Dansul macabru* de Liszt, şi în compoziţia lui Brahms *Variaţiuni pe o temă de Haydn*, şi în prima parte a *Simfoniei VII* de Şostakovici. Ce lumi diferite de sentimente exprimă însă aceste lucrări în ciuda faptului că orânduirea materialului tematic s-a făcut, în toate trei, pe baza aceluiaşi tip de formă.

*

Seria tipurilor de forme muzicale care s-au cristalizat de-a lungul vremurilor este considerabil de mare. Cât despre diferitele variante ale fiecăruia din aceste tipuri, variante legate de stilul sau viziunea artistică a fiecărui mare compozitor, numărul lor este nesfârşit. Tuturor acestor tipuri sau variante ale formelor muzicale sunt comune anumite principii care se impun oricărui ascultător atent la desfăşurarea unei opere muzicale. Despre acestea dorim să spunem câte ceva cititorilor noştri.

Nu vom spune o noutate afirmând că începem să distingem sensul unei compoziţii de-abia din clipa în care am sesizat tema sau temele acesteia, căpătând astfel posibilitatea de a urmări tot procesul în care se află angrenate. Pentru a fi însă sesizate şi reţinute, temele trebuie expuse, indiferent dacă o astfel de expunere are loc numai la începutul lucrării sau şi pe parcursul ei. Principiul expozitiv, în virtutea căruia o temă înainte de a fi dezvoltată trebuie să fie expusă, adică înfăţişată cu claritate, este un principiu fundamental al oricărei forme muzicale. Deosebit de clar este ilustrat acest principiu în cadrul formei

numită tema cu variaţiuni. Aici compozitorul expune la început tema în înfăţişarea ei cea mai clară şi cea mai nudă după care o readuce de mai multe ori dar cu modificări (acestea sunt aşa-zisele „variaţiuni41) de natură ritmică armonică etc. Astfel sunt concepute vânaţiunile lui Reger pe o temă de Mozart, sau variaţiunile lui Ceaikovski pentru violoncel şi orchestră pe o temă rococo. În cântece forma muzicală se epuizează prin expunerea temelor – cele mai adeseori două idei melodice alcătuind împreună forma numită bipartită.

Adesea pentru ca temele sale să se întipărească în conştiinţa ascultătorilor, compozitorul nu se limitează la o unică expunere a temelor ci le repetă. Repetarea este unul din cele mai importante principii pe baza cărora se constituie forma muzicală. Rondo-ul, denumire despre care ascultătorul a auzit adesea, în legătură cu finalurile multor concerte instrumentale, este forma în care acest principiu al repetării îşi găseşte o întruchipare foarte pregnantă. Ultima parte a concertului pentru vioară şi orchestră de Beethoven se încheagă prin expunerea şi revenirea de câteva ori a unei teme impetuoase, întretăiată în reapariţiile ei de teme secundare numite cuplete. Dacă în acest rondo tema conducătoare este repetată într-o formă aproape neschimbata, alteori repetarea ei este însoţită de anumite modificări: fie în conturul melodic, fie în structura ritmică, fie în armonizare etc. Această repetare variată stă la temelia temei cu variaţiuni despre oare a fost vorba mai sus. Repetarea identică sau modificată a temelor unei compoziţii la sfârşitul acesteia, în felul afirmării unei concluzii, poartă numele de repriză sau reexpoziţie. Pentru forma de sonată sau pentru forma de fugă, spre exemplu, despre care am vorbit în cadrul formelor polifonice, acest procedeu este cât se poate de caracteristic.

Într-o unitate dialectică cu principiul repetării se află principiul opus al contrastului. El face ca o temă sau o secţiune nouă ce apare pe parcursul unei compoziţii să aducă mereu ceva deosebit – şi cu cât mai deosebit, cu atât mai bine – de tema sau secţiunea anterioară. Contrastul poate merge de la opunerea a doua teme cu profiluri diferite, dar cu un conţinut asemănător (de pildă o temă de dans şi o temă lirică) până la un conflict intens de felul celui amintit de noi vorbind despre *Romeo şi Julieta*. Principiul repetării conţine în sine

germenele contrastului, o temă putând reapare cu un conţinut fundamental opus celui pe care-l avea în momentul expunerii: din afirmarea luminoasă a vieţii, tema dragostei ajunge a exprima la sfârşitul uverturii lui Ceaikovski, dezagregare sufletească, copleşire.

De obicei însă asemenea schimbări ale conţinutului unor teme apar după un proces intens de transformare structurala a lor; despre acest proces am amintit deja atunci când arătam că numai dezvoltarea sau prelucrarea tematică în care se angrenează ideile muzicale pot pune în valoare întregul conţinut al acestora.

Principiul prelucrării tematice face ca temele contrastante sau asemănătoare, odată expuse, să devină obiectul a tot felul de modificări (dezmembrarea lor în motive componente, transpunerea acestor motive pe diferite planuri armonice şi orchestrale etc.) care creează sentimentul unei acţiuni, a unei desfăşurări dramatice vii.

*

Expunere, *repetare*, *contrast*, *prelucrare tematică*, iată aşadar câteva principii fundamentale pe baza cărora compozitorul încheagă forma muzicală, adică planul compoziţional al operei sale. Dacă le-am înşiruit pe rând, într-un chip poate prea didactic, am făcut-o pentru a uşura înţelegerea şi reţinerea lor de către cititori. În realitatea muzicală vie, aceste principii de constituire a formei nu trăiesc însă de sine stătător, ci într-o intimă întrepătrundere în cadrul unui proces viu de desfăşurare; asupra acestui proces încercăm a atrage atenţia în capitolul de faţă al convorbirilor noastre. Ne poate sluji ca exemplu *Simfonia m şi minor* a lui Schubert, cunoscută multora sub numele de „*Neterminata*".

La începutul simfoniei este expusă o temă tainică şi întunecata, având caracterul unei meditaţii îngândurate asupra vieţii. Intonată de violoncele şi contrabaşi, ea pare a veni din adâncurile fiinţei omeneşti, frământată de problemele grave ale existenţei. Este ca o introducei e sau un portal prin care pătrundem în acţiunea muzicală propriu-zisă. Îndată este expusă la oboi o nouă temă, dar uşor contrastantă cu cea care a precedat-o; ea sună ca un cântec trist şi visător. Fără a modifica conturul sau conţinutul acestei teme compozitorul o repetă, încredinţând-o însă altei grupe instrumentale. Ne aflăm aşadar în plină expunere tematică. Aceasta este continuată printr-o a treia temă care

adânceşte contrastul cu temele precedente, în ea răzbătând o rază luminoasă de speranţă. Ca şi când am fi făcut cunoştinţă cu toate personajele unei drame, acţiunea şi conflictul produse prin ciocnirea acestora începe aici a se declanşa. Prin tensiunea de care este străbătută, desfăşurarea muzicală ce urmează expunerii tematice se poate într-adevăr compara cu o acţiune dramatică. Este reluată tema gravă din introducere dar în forme mereu schimbate – avem a face deci cu o repetare variată – care ajung până la exprimarea unei forţe neîndurătoare ce împiedică omul să-şi înfăptuiască visurile de fericire. Mai ales motivul iniţial al temei, prin prelucrarea tematică la care este supus, contribuie la crearea acestei imagini a apăsării şi suferinţei. Între această imagine şi cele două teme lirice, reluate la rândul lor, nu mai este acum un simplu contrast ci un veritabil conflict dramatic. Aceste teme, străbătute de visare şi duioşie, nu participă aproape de loc la lupta dureroasă din secţiunea centrala a părţii de care ne ocupăm. Există unele slabe încercări de împotrivire care însă eşuează şi-i împing pe erou la marginea luptei cu viaţa. Atmosfera dramatică se atenuează la un moment dat; ai impresia că furtuna sufletească a trecut, că apare curcubeul speranţei; sunt repetate într-adevăr într-o formă neschimbată cele două teme lirice care urmează introducerii. Dar în încheierea primei părţi a simfoniei lui Schubert, tema meditaţiei sumbre din introducere reapare calitativ transformată, ea răsunând de astă dată i-a un geamăt de suferinţă în faţa unei realităţi crude.

O concluzie dureroasă a eroului scliubertian la capătul unei aprige încleştări cu forţele potrivnice speranţelor sale.

Organizându-şi aşadar materialul muzical pe baza expunerii, contrastului, repetării, prelucrării tematice, Schubert a dat expresie unui conţinut emoţional specific muzicii compozitorilor romantici din prima jumătate a veacului trecut. Etapele esenţiale ale acestui proces de desfăşurare a formei muzicale şi anume: a) expunerea temelor b) prelucrarea lor şi c) repriza tematică nu sunt însă proprii numai simfonici lui Schubert; ele alcătuiesc un plan compoziţional care favorizează expunerea unui conţinut dramatic, a imaginii unor forţe în luptă, a rezultatului acestei lupte şi este de aceea întâlnit în nenumărate opere muzicale. Un asemenea plan compoziţional muzicienii îl numesc *allegro de sonată*. Este unul din cele mai înalte şi

mai cuprinzătoare tipuri de formă muzicală, o admirabilă sinteză artistică a tuturor principiilor de organizare a materialului tematic. Nu întâmplător în seria diferitelor forme muzicale, allegro-ul de sonată a apărut cel mai târziu, cristalizându-se definitiv odată cu creaţia lui Beethoven. A fost nevoie de strădaniile multor generaţii pentru dăltuirea acestei minunate construcţii care ajută compozitorului să înfăţişeze viaţa în diversitatea, desfăşurarea şi conflictele ei.

VOCEA OMENEASCĂ

Unul din mijloacele expresive care ajută în cel mai înalt grad muzicii să-şi îndeplinească menirea sa neîntrecută de tălmăcitoare a sufletului uman este elementul vocal. Din experienţa vieţii de toate zilele oricine îşi poate da seama că intonaţiile glasului omenesc sunt purtătoare ale acelor culori şi nuanţe afective eu care îmbrăcăm cuvintele în timp ce le pronunţăm. Iar când în vocea sau mai bine-zis în modul de a intona al unor persoane distingem o deosebită expresivitate, nu suntem oare înclinaţi a atribui glasului acestora însuşiri muzicale? Cu atât mai mult îşi va dovedi vocea puterea de evocare artistică în cadrul artei muzicale unde intonaţia vorbirii, purtând deja în sine germenele muzicalităţii, devine muzică autentică. La un compozitor talentat resursele glasului omenesc pot fi un mijloc extraordinar de puternic de transmitere a celor mai intime nuanţe ale vieţii sufleteşti. Într-atât de puternic încât chiar şi faţă de un ansamblu orchestral copleşitor, vocea omenească, acest instrument gingaş şi cu o întindere sonoră restrânsă, îşi dovedeşte incontestabila sa superioritate expresivă. Beethoven încorona *Simfonia IX* prin intervenţia corului şi a soliştilor, deoarece simţea că instrumentele nu pot exprima până la capăt ideea artistică ce-l obseda, că numai vocea omenească poate desăvârşi întruchiparea acestei idei. Superioritatea expresivă a elementului vocal faţă de cel instrumental se vădeşte şi în faptul că într-un număr mare de cazuri modul de întrebuinţare a instrumentelor poartă pecetea felului de a cânta al glasului omenesc. Tocmai prin analogie cu vocea omului spunem adesea că vioara sau violoncelul „cântă", că linia melodică pe care o desfăşoară ele impresionează prin cantabilitatea ei.

Principalele mijloace vocale care stau la îndemâna compozitorului sunt desigur cunoscute de către oricine a cântat

într-un cor mixt: în cadrul acestuia cum probabil aţi remarcat, vocile sunt împărţite după timbrul şi înălţimea lor în voci femeieşti şi voci bărbăteşti, din primele făcând parte sopranele şi altistele, iar din celelalte tenorii şi başii. Asupra unor nuanţe şi trepte intermediare în această clasificare a vocilor vom încerca a atrage atenţia în cele ce urmează.

Sopranele reprezintă categoria cea mai 'naltă a vocilor omeneşti. Trebuie să facem însă deosebirea întrp acea soprană înzestrata cu o mare agilitate vocală şi căreia îi sunt accesibile sunete extrem de ascuţite în registrul superior şi acea *soprană pentru rare nu* sunt specifice agilitatea şi atacarea sunetelor foarte acute, ci intensitatea şi forţa glasului, printr-o stăpânire temeinică a registrului mediu. Primul tip de soprană, cunoscută sub numele de soprană de coloratură, este folosit de compozitor, mai ales atunci când intenţionează să creeze imaginea unei eroine caracterizate prin gingăşie şi puritate sufletească. Lakmg. Gilda. Ludmila sunt asemenea eroine. Resursele celuilalt tip de soprană, denumit de obicei dramatic, favorizează exprimarea laturii volitive, pasionate a sufletului feminin. Pentru acest tip vocal au fost create roluri atât de pătimaşe ca acelea: al Leonorei din *Fidelão* de Beethoven, al Floriei Tosca din opera lui Puccini, al Doñei Ana din *Don Juan* de Mozart, al Santuzzei din *Cavalleria Rusticana* de Mascagni

1 Termenul de *registru* este folosit în definirea celor trei părţi care alcătuiesc întinderea sonoră accesibilă unei voci: registrul grav, registrul mediu şi registrul acut.

O distincţie asemănătoare, după criteriul înălţimii trebuie făcută în cadrul altistelor între mezzo-soprană, având unele puncte de contact cu soprana dramatică, şi contrallo a cărei voce impresionează prin profunzimea şi gravitatea sa. Datorită acestor însuşiri, vocea du contralto este uneori întrebuinţată pentru roluri bărbăteşti cum ar fi Vania din *Iran Susanin* – jucat de interprete în „travesti".

Tenorii lirici sau lejeri, posesori ai unui timbru dulce, ca şi ai unei mari agilităţi mai ales în registrul superior, sunt de obicei acei eroi în caracterizarea cărora dragostea joacă rolul cel mai important: Alfred din *Traviata*, ducele de Mantua din *Rigoletto*, Lenski din *Evgheni Oneghin*.

Tenorilor dramatici, spre deosebire de aceştia, le sunt proprii forţa, masivitatea şi strălucirea vocală: Gherman din *Dama de Pică*, Don José din *Carmen*, Othello, eroi cu un destin atât de dramatic nu pot fi interpretaţi decât de asemenea tenori.

Vocii baritonale nu-i sunt aocsibile înălţimile sonore ale tenorului, nici profunzimile basului. Dar tocmai poziţia intermediara imprimă specificul şi farmecul acestei voci. Roluri ca Scarpia, Rigoletto, Oneghin, Escamillo sunt scrise pentru acest tip vocal.

În scară descendentă, apropiat de bariton este basul cantabil, atrăgător prin gravitatea caldă a vocii sale şi pentru care e scris, de pildă, rolul lui Colline din *Boema*; maximum de întindere în registrul inferior atinge însă basul profund care poate crea în muzică – tocmai datorită excepţionalelor sale adâncimi vocale – impresia unei forţe omeneşti neobişnuite; Mefisto din *Faust*, Ivan Susanin, Nilacanta din *Lakme*, sunt câteva din rolurile de operă accesibile în primul rând basului de acest tip.

Compozitorii folosesc vocea omenească fie ca element solist (de obicei cu acompaniament instrumental), fie în ansambluri vocale alcătuite din doi sau mai mulţi interpreţi care-şi păstrează individualitatea (duet, terţet, cvartet etc.), fie în formaţii corale în care vocile interpreţilor îşi pierd individualitatea dar în schimb se îmbogăţeşte şi se rotunjeşte sonoritatea colectivă. Când o compoziţie corală nu conţine şi acompaniament instrumental, se spune că ea este scrisă pentru cor *a cappella*.

INSTRUMENTELE ORCHESTREI SIMFONICE. ORCHESTRAŢIA

Deşi cantabilitatea vocală constituie pilonul expresiv al muzicii – aşa cum am menţionat în capitolul precedent – ea este departe de a fi îndestulătoare în ce priveşte cuprinderea de către compozitor a întregii bogăţii şi complexităţi a vieţii. „Limitele glasului uman – spunea criticul clasic rus Serov – din punct de vedere al forţei şi al registrelor, sunt destul de restrânse. Iată pentru ce uneltele muzicale artificiale construite ca ajutor pentru voci au căpătat o extraordinară importanţă şi, după aceea, dezvoltându-se după cum se ştie de sine stătător, au putut să prelucreze acele laturi ale expresivităţii muzicale care, deşi incluse toate în glasul omenesc, chiar şi în chip embrionar, nu puteau totuşi să iasă în evidenţă cu atâta limpezime şi deci nici să

contribuie la îmbogăţirea limbajului muzical în genere. Murmurul sunetelor joase ale contrabaşilor şi timpanilor, de pildă, poate fi sesizat doar ca o aluzie în vocea mânioasă a celui mai puternic bas: în orchestră această mânie poate creşte până la asemenea proporţii încât auzi nu o vorbire furioasă ci bubuiturile tunetelor cereşti, căderea unei cascade vuietul valurilor oceanului. Paleta picturii muzicale a crescut sub pana lui Beethoven, Berlioz, Wagner până la o măreţie uimitoare şi, fără îndoială, inaccesibilă muzicii vocale. Cântecul, vocea pot face numai aluzie – prin mijloacele sale puternice, orchestra zugrăveşte până la capăt tot ce se petrece în sufletul omenesc, chiar dacă ar fi vorba de nemulţumirea lui Prometeu, sau dimpotrivă orchestra se poate dintr-odată micşora până la proporţiile microscopic de fine ale împărăţiei shakespearienei zâne Mab sau ale lacrimilor de pe genele copilului".

Iată cât de nemărginită este puterea expresivă şi descriptivă a instrumentelor! Care sunt însă instrumentele pe care le foloseşte compozitorul, cum se orânduiesc ele, în ce constă specificul fiecăruia?

Pentru a-i prilejui cititorului un răspuns satisfăcător, cel puţin în linii generale, ni se pare mult mai folositor să-i dăm cuvântul lui Prokofiev, marele compozitor sovietic care a compus una din lucrările sale tocmai cu scopul de a înlesni ascultătorului cunoaşterea principalelor timbre instrumentale. *Petrică şi lupul* este de fapt o mică lecţie despre instrumente expusă în forma atrăgătoare a unei povestiri muzicale: cu ajutorul păsăricii şi al pisicii, curajosul pionier Petrică izbuteşte să prindă în laţ lupul pe care vânătorii de multă vreme se străduiau să-i captureze; o dată prins, lupul este transportat de Petrică, bunicul, prietenii săi şi vânători, la grădina zoologică. Pentru fiecare personaj al acestei povestiri, Prokofiev a ales un instrument sau un grup de instrumente capabile să-i caracterizeze cât mai adecvat din punctul de vedere moral sau al înfăţişării fizice.

Petrică, eroul principal al povestirii, este reprezentat de o melodie voioasă încredinţată de compozitor *cvartetului de coarde*. Alcătuit din *vioară*, *violoncel*, *violă* şi *contrabas*, cvartetul de coarde alcătuieşte compartimentul instrumental de bază al orchestrei simfonice. La concerte aţi remarcat, desigur, că aceste instrumente se află aşezate – cu excepţia contrabaşilor – în primul plan al scenei. Cele

mai numeroase sunt viorile (divizate în grupa viorii I şi grupa viorii a II-a constând fiecare din aproximativ 10 instrumentişti), instrumentul eminamente melodic şi expresiv al orchestrei. Violele (de obicei opt), violoncelii şi contrabaşii (de obicei câte şase) sunt folosite mai ales pentru constituirea fundamentului armonic, deşi nu sunt puţine cazurile când violele sau violoncelii apar ca purtători ai unor melodii de mare tensiune patetică. Cvartetul coardelor este cel care realizează în cel mai înalt grad, în cadrul orchestrei, expresivitatea umană, puternic emoţională. Nu întâmplător le-a încredinţat lor Prokofiev imaginea luminoasă a curajosului pionier Petrică.

Spre deosebire de aceste instrumente cu coarde al căror sunet se produce prin frecarea cu arcuşul, trebuie menţionată existenţa acelor instrumente cu coarde care produc sunetele prin mijlocirea altor procedee. Sunetele diafane ale *harpei* se declanşează de-abia după ciupirea coardelor, în timp ce sonorităţile atât de bogate şi complexe ale *pianului* sunt smulse coardelor prin lovirea unor ciocănele ce corespund clapelor pe care le atinge interpretul. Posedând excepţional de largi posibilităţi expresive, pianul este de fapt el însuşi o mică orchestră ceea ce face ca în majoritatea cazurilor să fie folosit nu atât ca un instrument integrat orchestrei, cât mai a es ca un instrument de sine stătător sau coiicertând în dialog cu restul ansamblului orchestral.

Coardele frecate, ciupite, lovite alcătuiesc cele trei categorii ale marii familii a coardelor.

Incursiunea în domeniul coardelor ne-a cam îndepărtat însă, trebuie s-o recunoaştem, de prezentarea personajelor din povestirea muzicală a lui Prokofiev al cărei fir vom încerca să-i reluăm. Încredinţând *flautului* imaginea prieteniei lui Petrică, păsărică, aceea care dă târcoale lupului prins în laţ făcându-l să spumege de furie, compozitorul ne introduce în altă familie instrumentală a orchestrei simfonice – familia suflătorilor de lemn sau, pur şi simplu, a lemnelor (numite astfel după materialul din care sunt construite). Prin timbrul său aerian şi agilitatea de care e capabil în producerea sunetelor, f Iau lui era fără îndoială cel mai indicat instrument pentru crearea unei asemenea imagini. O varietate a flautlui – nu totdeauna folosită în orchestră – este flautul mic sau *piccola*, instrument în stare să producă

sunete mai ascuţite, mai pătrunzătoare decât cele ale flautului. Nuanţele de duioşie şi lirism puse de compozitor în imaginea raţei smulg, aşa cum e şi firesc, zâmbetul ascultătorului; ele au fost realizate prin folosirea *oboiului*, instrumentul naivităţii şi al simplităţii rustice, umbrită de o dulce melancolie. Deosebit de accentuat este redată melancolia de către un alt instrument înrudit cu oboiul, *cornul englez*, folosit ca instrument solist, mai ales în paginile de evocare nostalgică. Mersul abia perceptibil şi insinuant al pisicii pe iarba din livada lui Petrică este sugerat ascultătorului de catifelatul *clarinet*; sfera expresivă *preferată* a clarinetului este aceea a visării şi lirismului, căruia fratele său mai mare *clarinetul bas* îi dă adesea adâncimea unei reflecţii dureroase asupra vieţii. În sfârşit, apariţia bunicului supărat pe nepotul care-i nesocoteşte îndemnurile la cuminţenie şi prudenţă este marcată prin tema intonată de *fagot*, instrument în ale cărui sunete greoaie gravitatea se împleteşte adesea cu umorul şi grotescul. Şi mai profund decât fagotul este varianta acestuia, *contrafagotul*. Toate aceste instrumente alcătuind familia suflătorilor de lemn sunt de obicei orânduite în stânga scenei, imediat în spatele coardelor. Numărul obişnuit de instrumente prin care este reprezentat în orchestra modernă fiecare din cele patru tipuri fundamentale ale familiei lemnelor – flaut, oboi, clarinet, fagot – variază între 2 – 3.

Când ascultătorului povestirii lui Prokofiev îi este prezentat lupul – „uriaş şi cenuşiu44, cum spune *povestitoarei* – i se face implicit cunoştinţă cu un nou instrument al orchestrei simfonice – *cornul*, primul din familia instrumentelor de suflat, construit din alamă. El excelează în crearea unei atmosfere de pădure, în sugerarea ecoului îndepărtat. Dacă în structura orchestrei, pe vremea lui Mozart şi a lui Beethoven, existau de obicei doi corni, în secolul nostru sunt frecvente cazurile când numărul lor creşte de la patru – cum întâlnim cel mai frecvent – până la şase şi chiar opt (ca în *Poemul extazului* de Skriabin). Din familia alămurilor mai fac parte şi alte instrumente de bază.pe care nu le veţi mai găsi prezentate în povestirea lui Prokofiev pentru simplul motiv că utilizarea lor n-ar fi cadrat cu atmosfera generală de glumă şi voioşie în care se desfăşoară povestirea: *trompeta* cu sunetele sale strălucitoare atât de potrivite chemării la luptă; *trombonul*, instrument cu lungiime de peste un metru, ale cărui

sonorităţi se caracterizează printr-o forţă maiestuoasă; *tuba* cu dimensiuni nu mai puţin remarcabile, dintre toate alămurile instrumentul care produce sunetele cele mai grave, mai profunde. Rolul de bas pe care-l joacă aceasta din urmă în cadrul familiei alămurilor este comparabil cu rolul corespunzător pe care-l au contrafagotul, şi contrabasul în familiile lemnelor şi coardelor. Numărul mediu al trompetelor şi trombonilor folosiţi în orchestra tradiţională este de trei. Se întrebuinţează de obicei o singură tubă. Alămurile se află aşezate în rândul suflătorilor de lemn, în partea dreaptă a scenei.

În sfârşit, o dată eu împuşcăturile asurzitoare ale vânătorilor care apar la un moment dat din pădure mergând pe urmele lupului, compozitorul ne oferă două mici mostre din ultima familie instrumentală, aceea a instrumentelor de percusie, cu alte cuvinte, producătoare de sunete prin lovire. *Timpanele* (cele mai adeseori două) fac parte din acea grupă de instrumente de percusiune ale căror sunete se deosebesc între ele prin înălţime; alături de sonoritatea copleşitoare a timpanelor, menţionăm pe aceea eterică a *celestei*, sunetul cristalin al *clopoţeilor* sau pe acela solemn al *clopotelor*. *Toba mare*, alt instrument de percusiune inclus de Prokofiev în *Petrică şi lupul*, reprezintă acea grupă de instrumente în care sunetele fiecăruia dintre ele, nedeosebindu-se prin înălţime, marchează mai ales ritmul desfăşurării muzicale. Mai fac parte din această grupă *toba mică*, *tamburina*, *talgerele*, *triunghiul*, *tam-tam*-ul, *castagnetele*. Familia percusiei o găsim aşezată în ultimul rând al formaţiei simfonice.

Această structură a orchestrei simfonice este rezultatul unei îndelungate dezvoltări istorice în decursul căreia instrumentele s-au perfecţionat şi s-au îmbogăţit cu posibilităţi tehnice şi expresive, s-au simplificat ori dimpotrivă s-au diversificat.

*

Prin mijlocirea acestor instrumente, compozitorul materializează adesea din punct de vedere sonor structura tematică, armonică, ritmică, polifonică a operei sale. Instrumentele le alege şi le întrebuinţează în diferite scopuri: pentru a prezenta principalele idei melodice sau pentru a susţine din punct de vedere armonic desfăşurarea acestor idei muzicale, pentru a marca ritmul sau pentru a

însoţi ideea melodică principală de alte melodii cu care se îmbină într-un ţesut polifonic complex. Rezultă de aici – în cadrul unei opere muzicale concepute pentru orchestra simfonică – o repartizare şi dispunere variată a timbrelor instrumentale, alcătuind ceea ce se numeşte *instrumentaţia* sau *orchestraţia* acelei opere. Compozitorul instrumentează adeseori cu mijloacele pe care i le oferă numai una sau două familii ale orchestrei simfonice. Ceaikovski a compus o renumită serenadă pentru orchestra de coar (le, Enescu este autorul unui dixtuor pentru suflători de lemn, iar Bartók al unei compoziţii pentru orchestră de coarde, celestă şi percusiune. Instrumentaţia nu trebuie înţeleasă ca o haină exterioară în care compozitorul îşi înveşmântează ideile sale muzicale, ci ca o part*; integrantă a procesului de creaţie deoarece, concepând temele, dezvoltarea şi transformarea acestora, compozitorul le gândeşte pe un plan orchestral. „Eu nu compun niciodată abstract – spunea Ceaikovski – adică niciodată ideea muzicală nu-mi apare altfel decât în forma ei exterioară corespunzătoare. Astfel – incit, ideea muzicală eu o concep odată cu instrumentaţia acesteia11. În acest sens se vorbeşte adesea despre gândirea orchestrală care, în procesul de creaţie, se împleteşte strâns cu gândirea melodică şi cea armonică a compozitorului. Această unitate a procesului de creaţie o sublinia şi Rknski-Korsakov când spunea în prefaţa tratatului său de orchestraţie: „instrumentaţia este creaţie… Cât de nejust gândesc mulţi spunând… cutare compozitor instrumentează admirabil, sau, cutare operă (orchestrală) este excelent instrumentată. În realitate, instrumentaţia este una din laturile *sufletului însuşi al compoziţiei*. Opera însăşi este gândită orches-tral şi chiar în germene aflându-se, ea promite deja culori orchestrale proprii numai şi numai creatorului ei".

Artragem cititorului atenţia mai ales asupra remarcii pe care o făcea Rimski-Korsakov în legătură cu instrumentaţia ca latură a sufletului însuşi al compoziţiei. Aceasta înseamnă că, alături şi împreună cu celelalte mijloace de expresie, instrumentaţia ajută compozitorului la întruparea ideii sale artistice, a mesajului său de gânduri şi sentimente. *Simfonia IV* de Ceaikovski ne oferă un admirabil exemplu în ceea ce priveşte funcţia expresivă pe care o poate căpăta instrumentaţia într-o operă muzicală. Combinaţiile şi alternările de

timbre instrumentale sunt subordonate conflictului dramatic ce stă la baza acestei simfonii. Tema copleşitoare a „fa-Lutn”-ului este legată de timbrul cornului şi al trompetei iar tema patetică a omului care suferă, de timbrul viorilor şi violoncelelor. Imaginea îngrozitoare a invaziei fasciste este realizată de Şostakovici în *Simfonia VII* prin repetarea obsedantă a unei teme sinistre de marş prusac; păstrând conturul melodic intact, această temă reapare totuşi de fiecare dată ca o forţă din ce în ce mai ameninţătoare tocmai datorită culorii orchestrale noi, mereu mai feroce, cu care apare la fiecare revenire a sa. Intonată la început în surdină de coarde, tema invaziei ajunge la ultima sa apariţie să sune ca o explozie a întregului masiv orchestral. Câte s-ar putea spune despre funcţia dramatică expresivă a instrumentaţiei în *Simfonia X* a aceluiaşi compozitor. Caracterul de meditaţie gravă, concentrată, pe care îl are motivul introducerii, este inseparabil de faptul că acest motiv este intonat în registrul cel mai profund al orchestrei de către violoncele şi contrabaşi. La realizarea atmosferei de singurătate sufletească pe care o degajă întreaga expoziţie a primei părţi contribuie şi faptul că cele două teme (una de cântec rus şi alta de vals lent) sunt prezentate succesiv de clarinet şi de către flaut – instrumente eminamente lirice – care se desprind ea instrumente soliste pe fundalul armonic al corzilor. Deşi un simplu amănunt orchestral, ritmul obsedant de tobă mică este hotărâtor în crearea impresiei de ofensivă infernală pe care o lasă întreaga parte a doua – pe cât de scurtă pe atât de copleşitoare. Dacă zbuciumul sufletesc în care culminează meditaţia părţii a treia face dintr-odată loc unei raze de speranţă, unei presimţiri luminoase, aceasta se datorează şi faptului că motivul ce apare este intonat solistic de corn, instrumentul pe care-l asociem adesea cu ideea de chemare, de natură.

În momentele în care expresia muzicală atinge culmea intensităţii dramatice compozitorul întrebuinţează blocul orchestral în toată plenitudinea şi masivitatea sa, după cum procesul de creştere a tensiunii către această culme este sugerat îndeosebi prin alternarea diferitelor grupe de instrumente a căror permanentă schimbare creează impresia unei adevărate acţiuni orchestrale. Iată câteva exemple care pot ajuta cititorul să înţeleagă că procedeele de distribuire şi combinare a sonorităţilor instrumentale compozitorul le

alege şi le întrebuinţează călăuzit de imaginea artistică pe care urmează a o contura.

O gândire orchestrală, sau cel puţin germenii unei asemenea gândiri, vădesc adesea opere scrise pentru unul sau două instrumente, într-atât este de mare diversitatea planurilor pe care evoluează acţiunea muzicală. Ascult în d bunăoară unele din fugile lui Bach, sonatele lui Beethoven, studiile şi polonezele lui Chopin, rapsodiile lui Liszt, simţi parcă pe alocuri instrumentul sau grupul de instrumente cărora ar trebui să li se încredinţeze tema. Intuind asemenea potenţe orchestrale, unii compozitori au transcris pentru orchestra simfonică lucrări pe care înaintaşii lor le compuseseră – să zicem – pentru pian sau orgă. Versiunea orchestrală modernă a *Chaconnei* sau *Passacagliei* lui Bach nu numai că nu sună într-un chip opus originalului dar amplifică şi înfăţişează şi mai strălucitor intenţiile compozitorului.

Pentru a valorifica într-un grad optim resursele orchestrei, compozitorul trebuie să cunoască şi să stăpânească o anumită tehnică orchestrală constând din reguli care previn asupra faptului că un instrument sună mai pregnant într-un anumit registru decât altul, că anumite combinaţii de instrumente sună mai plin, iar altele sunt de efect mai slab etc. Berlioz, Richard Strauss, Rimski-Korsakov au scris renumite tratate în care sintetizează asemenea legi la a căror descoperire ei ajunseseră pe baza unei îndelungate practici componistice. Deşi importante, totuşi, nu aceste legi sunt hotărâtoare în procesul de concepere a instrumentelor unei compoziţii. Ele au o importanţă corespunzătoare celei pe care o are gramatica pentru vorbirea corectă. Fără cunoaşterea lor temeinică instrumentaţia este deficitară. Limitată la ele, ea este lipsită de forţă artistică şi originalitate. Creaţiile marilor compozitori se disting şi printr-un stil caracteristic de a instrumenta, reprezentând răsfrângerea pe plan orchestral a întregii lor concepţii artistice.

Dacă ne este atât de uşor să deosebim un marş de o romanţă, aceasta se datorează faptului că asemenea piese muzicalc aparţin unor genuri fundamental diferite. Pentru cel dintâi, hotărârea bărbătească pe care o degajă a fost determinată în definirea genului său, în timp ce romanţei i-am recunoscut specificul de gen prin lirismul sentimental atât de caracteristic. Rezultă că orientarea expresivă, comună unei

categorii de compoziţii, este un criteriu important pe baza căruia putem stabili genul muzical căruia îi aparţine.

Viaţa este într-adevăr atât de bogată iar raporturile dintre om şi realitate atât de multilaterale, încât oglindirea lor cuprinzătoare în muzică nu poate fi realizată decât prin mijlocirea unei mari varietăţi de asemenea genuri, în cadrul fiecăruia dintre ele artistul propunându-şi sarcini expresive specifice. Exprimarea unui anumit conţinut presupune însă folosirea unor anumite mijloace de expresie, organizarea într-un anumit fel a acestor mijloace. Iată pentru ce existenţa, la un gen muzical, a unor anumite posibilităţi expresive este întovărăşită în mod necesar de prezenţa unor particularităţi muzicale caracteristice. Ceea ce făcea ca marşul să ne transmită acel suflu de hotărâre bărbătească erau, printre altele, ritmul precis, mişcarea energică, interpretarea sa de către un colectiv coral, în timp ce romanţa ne frapa prin alte particularităţi, opuse celor ale marşului: desfăşurarea lentă şi în sonorităţi mai catifelate a melodiei, interpretarea ei de către un cântăreţ sau un instrumentist solist. Un alt exemplu: muzica simfonică şi cea de cameră se deosebesc între ele prin gradul de amploare al mijloacelor pe care le folosesc – masa impunătoare a orchestrei simfonice în primul caz, o formaţie restrânsă de instrumente, în celălalt. Dar această deosebire de mijloace constituie reversul deosebirii expresive care face ca muzicii simfonice să-i fie accesibilă mai ales redarea marilor idei filosofice şi sociale în timp ce muzica de cameră excelează în înfăţişarea nuanţată a frământărilor intime ale sufletului omenesc. Particularităţile muzicale ale unui gen pot fi legate de asemenea de organizarea lăuntrică a compoziţiei. O simfonie este de obicei alcătuită din patru părţi, fiecare dintre ele posedând un profil expresiv determinant, o formă clasică, şi reprezentând o etapă în cristalizarea ideii de bază – cele mai adeseori o idee filosofică – a acesteia. Poemul simfonie se desfăşoară însă neîntrerupt, forma sa este mai liberă, ca urmare a necesităţii de a oglindi pe plan muzical desfăşurarea acţiunii inclusă în argumentul literar ce însoţeşte întotdeauna operele aparţinând acestui gen muzical. Din întretăierea unor asemenea caracteristici privind posibilităţile expresive sau modul de realizare muzicală iau naştere genurile – în muzică mai variate ca în orice altă artă.

Afirmaţia că un gen muzical se caracterizează prin posibilităţi expresive specifice *nu* trebuie să *ne ducă* la concluzia că acel gen nu poate exprima decât un anumit conţinut. *Marşul funebru* de Chopin are un conţinut emoţional profund deosebit de cel al marşului victoriei din *Aida* de Verdi. *Simfonia V* a lui Beethoven este un imn închinat luptei triumfătoare a omului în vreme ce *Simfonia „Patetica"* a lui Ceaikovski este tragedia unei mari pierderi, a aspiraţiilor zdrobite. Aceasta înseamnă că posibilităţile expresive ale marşului sau simfoniei au totdeauna o întindere care permite oglindirea unei mari varietăţi de teme, nesfârşită aşa cum e însăşi viaţa.

Cei. doi factori principali care determină formarea genurilor muzicale – caracterul expresiv şi mijloacele formale – nu au jucait un rol egal în procesul de cristalizare al genurilor muzicale de-a lungul veacurilor. În diferenţierea unor genuri, ca de pildă barcarola şi scherzo-ul, caracterul expresiv are un rol hotărâtor, sferele de imagini proprii acestor genuri fiind incompatibile una cu alta. Nu tot atât de izbitoare este deosebirea de caracter expresiv între un trio şi un cvartet, genuri care au o problematică emoţională comună şi a căror diferenţiere este realizată prin structura formaţiei instrumentale.

În dezvoltarea istorică a diferitelor genuri muzicale se poate observa adesea fenomenul de întrepătrundere: un gen influenţează alt gen, înzestrându-l pe acesta din urmă cu trăsături noi, fără însă ca specificul iniţial să dispară. *Simfonia spaniolă pentru vioară şi orchestră* de Lalo, spre pildă, este expresia unei înrâuriri a simfoniei asupra genului concertant: datorită acestei înrâuriri, concertul a crescut la anvergura unei simfonii continuând însă să se caracterizeze prin acel dialog dintre solist şi orchestră, propriu oricărei lucrări concertante. O influenţă în sens invers, adică a concertului asupra simfoniei, vădeşte simfonia *Harold în Italia* de Berlioz, în care imaginea eroului este realizata şi cu ajutorul violei soliste. O influenţă cu îndelungată tradiţie este aceea pe care o exercită genul cântecului asupra genurilor ample, dezvoltate ale muzicii: părţile corale culminante din capodopere cum ar fi *Simfonia IX* de Beethoven, *Ivan Susanin* de Glinka, au structura, cantabilitatea, forţa mobilizatoare a unor cântece de masă. Sub influenţa oratoriului, gen epico-dramatic, cantata tinde să-şi îmbogăţească sfera de proslăvire lirică cu momente de evocare

dramatică devenind astfel cantată-oratoriu. Aşa este cantata *Alexandr Nevski* de Serghei Prokofiev.

Trăsăturile caracteristice unui gen muzical sunt rezultatul unui proces istoric pe parcursul căruia ele se clarifică, se cristalizează. Trăsăturile dobândite de-a lungul vremii capătă o anumită stabilitate din momentul când acest proces ajunge la un punct care marchează o maturitate a genului. Profilul general al simfoniei ca gen a rămas şi astăzi tot aşa cum s-a conturat în muzica lui Beethoven. Creaţia beethoveniană a fost însă saltul calitativ la care au dus acumulările produse timp de decenii în simfoniile lui Stamitz, Haydn, Mozart, Boocherini, reprezentând perioada de tinereţe a acestui gen.

O lămurire mai minuţioasă a ceea ce înseamnă particularităţile caracteristice ale unui gen muzical va afla cititorul în capitolele următoare, care vor aborda mai amănunţit câteva genuri fundamentale ale muzicii.

CICLURI INSTRUMENTAL-SIMFONICE: SUITA, SONATA, SIMFONIA, CONCERTUL, CVARTETUL

Citiţi adesea în programele de sală sau pe afişele de concerte, lângă titlul lucrării care se va cânta. denumirile părţilor componente: partea I *Allegro*, partea II *Andante*, partea III *Presto*; sau partea I *Allemandă*, partea II *Curantă*, partea III *Sarabandă*, partea IV *Gigă* şi aşa mai departe. Din asemenea părţi, cu caracter diferit care se completează, închegându-se într-o lucrare unitară, ia naştere un *ciclu*. Fiind caracterizat prin posibilitatea de a cuprinde laturi foarte variate, aspecte multilaterale ale vieţii, acest principiu de construcţie stă la baza mai multor genuri muzicale.

Suita este genul în cadrul căruia alăturarea părţilor constitutive se face în majoritatea cazurilor după criteriul contrastului, compozitorul propunându-şi să alterneze mişcări variate, expresii variate. Cu nimic nu a slăbit T>mă azi frumuseţea suitei clasice de la începutul sec. XVIII, unul din cele mai pure prototipuri ale acestui gen. Tradiţia stabilise ca părţi 11 el în site ale suitei clasice: *Allemanda*, *Curanta*, *Sarabanda*, *Giga*, denumiri ale unor dansuri de origine populară. Ordinea acestor dansuri era chiar aceasta şi se bizuia pe principiul accelerării mişcării fiecărei părţi, cu excepţia *Sarabandei* care aducea o notă de puternic contrast, întârziind procesul de

accelerare prin desfăşurarea sa lentă şi gravă. Suitele lui Bach şi Händel sunt modelele cele mai desăvârşite ale acestui gen. Timp de aproximativ un secol suita a dispărut din centrul preocupărilor compozitorilor, locul ei fiind luat de sonată, de simfonie, genuri tot ciclice, dar cu alt caracter, despre care vom vorbi mai târziu.

I îi forma în care reapare, pe la jumătatea secolului trecut, ea nu mai păstrează de la vechea suită decât principiul alcătuirii prin contrast a părţilor: conţinutul, numărul şi felul de succesiune al acestora capătă cele mai variate înfăţişări. Părţile *Suitei III pentru orchestră a* lui Ceaikovski de pildă, sunt intitulate: *Elegia*, *Vals melancolic*, *Scherzo*, *Temă cu variaţiuni*. Suita *Jocuri de copii* de Bizet este alcătuită din cinci părţi: *Marş*, *Cântec de leagăn*, *Improvizaţie*, *Duet*, *Galop*. O lărgire considerabilă a cadrului suitei a adus-o pătrunderea isa de spiritul programatic: inspirându-se din aspecte concrete ale realităţii, din motive ale literaturii sau picturii, compozitori ca Musorgski, în ale sale *Tablouri dintr-o expoziţie*, Rimski-Korsakov în *Antar* şi *Şeherazada*, Charpentier în *Impresii din Italia*, Enescu în *Suita III* şi alţii au făcut ca genul suitei să capete o mare diversitate de imagini şi structură. La dezvoltarea suitei programatice a contribuit şi faptul că mulţi compozitori care scriau muzică de scenă, de balet, de film extirăgeau ulterior din aceasta momentele principale organizându-le într-o suită; în acest fel s-au constituit suite cum ar fi: *Arleziana* de Bizet, *Peer Gynt* de Grieg, *Romeo şi Julieta* de Prokofiev, *Căderea Berlinului* de Şostakovici, *Pe drumurile României* de Anatol Vieru.

O concepţie superioară în orânduirea părţilor componente ale ciclului afirmă genul *sonatei*. Simpla succesiune a părţilor după principiul contrastului este ridicată aici la înălţimea unei înlănţuiri organice, care face ca părţile sonatei să se desfăşoare ca etape ale unei acţiuni dramatice cu un conflict care se conturează, se dezvoltă, se rezolvă. Este pe deplin îndreptăţită caracterizarea de drama instrumentală care a fost dată sonatei, şi în primul rând sonatelor lui Beethoven care continuă să reprezinte şi astăzi modele neîntrecute ale genului.

Despre posibilităţile expresive ale sonatei ne putem face o imagine gândindu-ne la conţinutul muzical al celebrei *Appassionata* de

Beethoven.

Cele trei părţi ale lucrării apar ca trei acte ale unei zguduitoare drame. În prima parte (*Allegro assai*) asistăm la încleştarea eroului eu forţe aspre, potrivnice aspiraţiilor lui şi exprimate muzical printr-un motiv asemănător celebrului motiv al destinului cu care debutează *Simfonia V*. Partea a doua (*Andante con moto*) ne transportă în lumea meditaţiilor eroului, ne face părtaşi ai intensei sale concentrări lăuntrice şi reprezintă o momentană întrerupere a luptei sau, mai degrabă, o acumulare a forţelor în vederea unei bătălii viitoare. În partea a treia (*Allegro ma non troppo*) lupta este reluată, dar ea a căpătat acum un caracter sumbru, eroul fiind nevoit să facă faţă unei furtuni care este gata, gata să-i copleşească; el într-adevăr se prăbuşeşte după ce zărise însă, ca simbol al unei fericiri posibile, imaginea poporului, întruchipată de un voios dans popular.

De la acest mod de înlănţuire a imaginilor muzicale pot exista firește, numeroase abateri. Unii compozitori consideră potrivit să lărgească numărul părţilor. Este de asemenea frecvent obiceiul ca orânduirea lor să nu urmeze linia; mişcare agitată (*allegro*) – mişcare lentă (*andante*, *adagio*) – mişcare agitată (*allegro*, *presto*), cum se întâmplă în *Appassionata*, ci să fie concepută într-un alt sens; Beethoven însuşi şi-a structurat celebra sa sonată „*a lunii*" după principiul accelerării treptate a mişcării, prima parte având un caracter grav, lent, a doua reprezentând o înviorare, iar ultima aducând o dezlănţuire furtunoasă. Variante de acest fel se pot găsi la nesfârşit. Ceea ce persistă însă ca numi

1 O analiză mai minuţioasă a acestei compoziţii vezi în dialogul: „O simplă desfătare"?

tor comun la majoritatea variantelor este esenţa acestui gen muzical: capacitatea sa de a înfăţişa o mare problemă omenească într-o acţiune muzicală ce se desfăşoară în etape organic legate între ele şi tinzând spre o culminaţie, spre o rezolvare.

Cu mijloacele unui singur instrument – pianul – Beethoven izbuteşte să ne transmită în *Appassionata* o idee care corespundea esenţei unei întregi mişcări progresiste a timpului său; convingerea că idealurile nobile ale omului simplu, cinstit nu pot fi înfăptuite câtă vreme acesta luptă singur, izolat de popor, în care stă forţa, chezăşia

izbânzii. (În general sonatele sunt scrise pentru un singur instrument sau pentru un instrument solist acompaniat de pian). Nu este greu să ne dăm seama câtă amploare poate căpăta expresia artistică a unei asemenea problematici atunci când la realizarea ei contribuie nu numai unul sau două instrumente ci o întreagă orchestră simfonică aşa cum se întâmplă în cazul *simfoniei*. Acest gen reprezintă într-adevăr în linii esenţiale expresia orchestrală a concepţiei care stă la baza sonatei, bineînţeles cu rezonanţa nouă pe care o dă genului varietatea mijloacelor instrumentale folosite, amploarea mai mare a desfăşurărilor sonore.

Trăsăturile caracteristice acestui gen – începând să se contureze încă din secolul XVIII în muzica lui Haydn şi Mozart – se desăvârşesc în simfoniile marelui Beethoven simultan cu cristalizarea sonatei, ceea ce dovedeşte o dată mai mult legătura intima a celor două genuri. Structura muzicală clasică a simfoniei se bazează pe succesiunea câtorva părţi, fiecăreia dintre acestea fiindu-i proprie o anumită sferă de imagini. Majoritatea simfoniilor clasice sau contemporane sunt alcătuite, de obicei, din patru părţi, care se înlănţuie în modul următor: prima parte (*allegro*) are o mişcare repede, cu caracter de obicei dramatic, precedată fiind uneori de o introducere lenta; partea a doua se caracterizează prin mişcarea lentă (*andante*, *adagio*), prin lirism şi cantabilitate; partea a treia este dominată de cele mai multe ori de ritmul pregnant şi sprinten de dans sau joc plin de însufleţire (menuet, vals, scherzo); partea a patra apare ca o concluzie a ciclului simfonic şi a fost adesea concepută de compozitori ca un triumf al luptei. Aceasta nu este firește, decât o schemă foarte generală, de la care compozitorii s-au abătut de nenumărate ori, în funcţie de ideea pe care urmăreau s-o exprime prin muzica lor. La Cosar Franck, de pildă, simfonia are trei părţi în timp ce Berlioz măreşte numărul acestora la cinci. Partea a doua a *Simfoniei IX* de Beethoven este un scherzo impetuos, iar finalul *Simfoniei „Patetica"* de Ceaikovski are un caracter profund tragic.

Simfonia pe care o ascultăm de cele mai multe ori în încheierea unui concert simfonic este adeseori precedată în program de un gen înrudit prin structura sa ciclică: concertul instrumental, conceput ca o întrecere. *sui generis* între un instrument solist – vioară, violoncel, pian, flaut etc. – şi orchestra simfonică. De mijloacele pe care le

foloseşte acest gen este legat specificul său expresiv, într-o însemnată măsură deosebit de cel al sonatei sau simfoniei. Întâlnim aici mai puţin profunzime filosofică şi dramatism, atât de caracteristice sonatei sau simfoniei în schimb însă ne captivează strălucirea tratării instrumentale, dialogul de o elocvenţă uneori aproape omeneasca dintre instrumentul solist şi orchestră, arhitectonica monumentală, îmbinarea atât de caracteristică genului între lirismul pasionat şi exuberanţa sărbătorească. În timp ce într-o sonată sau simfonie ciclul se rezolvă printr-o concluzie de substanţă filosofică sau prin trasarea unor perspective de anvergură eroică, în cazul concertului, încheierea o constituie cele mai adeseori imaginea bucuriei dezlănţuite; pentru realizarea unei asemenea imagini compozitorii folosesc de multe ori în aceste finaluri o tematică de inspiraţie populară organizată pe baza formei ui 11 os cute de rond o. ea însăşi de obârşie folclorică.

Una din intenţiile principale ale autorului unui concert instrumental este aceea de a pune cât mai deplin în valoare posibilităţile tehnice şi expresive ale instrumentului solist. Această tendinţă, legată de perfecţionarea instrumentelor în sec. XVIII, de însemnătatea crescândă pe care o capătă soloul melodic în epoca de înflorire a omofoniei, izvorăşte totodată din reacţia compozitorilor faţă de stilul concertant obişnuit la începutul secolului XVIII: În aşa-zisele *Concerti grossi* – care deşi reprezintă o etapă istorică depăşită, continuă să ne încânte şi astăzi – rolul solistic aparţinea unui grup de câteva instrumente care nu se evidenţiau decât într-o foarte mică măsură din masa orchestrei. Iată pentru ce în concertele multor compozitori, ca de pildă în acelea ale lui Mozart, Chopin, Paganini, Mendelssohn-Bartoidy, partea orchestrală este considerabil redusă ca amploare şi subordonată instrumentului solist: vioară sau pian, care se reliefează cu pregnanţă şi domină tot timpul desfăşurarea muzicală. Un aspect al acestei concepţii, care urmăreşte cu prioritate evidenţierea părţii solistice, este prezenţa în concertele instrumentale a aşa-numitelor *cadenţe* – momente în care sonoritatea orchestrală se aude foarte stins sau încetează cu desăvârşire pentru a face loc unui episod solistic cu caracter improvizatoric menit să pună în valoare însuşirile de virtuozitate ale interpretului. Căutând să evite limitarea orchestrei la rolul de simplă acompaniatoare, ba mai mult, să

îmbogăţească genul concertistic cu toate resursele tehnice şi expresive ale ansamblului orchestral, unii compozitori, începând cu Beethoven, i-au încredinţat acestuia un rol activ în desfăşurarea acţiunii muzicale. Dintr-un monolog instrumental acompaniat – aşa cum apare de pildă la Chopin sau la Paganini – concertul a devenit la Beethoven, Liszt, Brahms, Rahmaninov, Ceaikovski un autentic dialog dramatic între solist şi orchestră. Să ne gândim la renumitul *andante con moto* – partea a doua – din *Concertul în sol major*, *nr*. *4*, *pentru pian şi orchestră* de Beethoven. Orchestra expune la început într-o sonoritate puternică o ternă aspră şi sacadată, ca o poruncă neîndurătoare. Pianul îi răspunde printr-o frază duioasă şi cantabila. Este ca şi când s-ar găsi faţă în faţă doi oameni, unul dintre ei întruchipare a forţei dure, celălalt al bunătăţii şi omeniei. Nu-ţi poţi da seama cine va ieşi triumfător din această înfruntare. Pe măsură ce dialogul continuă, intensitatea ameninţătoare a orchestrei se potoleşte treptat, tema siacadată şi aspră de care aminteam este intonată din ce în ce mai şovăitor şi fragmentat până în momentul în care orchestra nu mai intervine decât cu scurte acorduri; în schimb însă melodia pianului se desfăşoară tot mai liber, mai generos, mai debordant. De-abia la sfârşitul părţii orchestra reia, stins şi timid, un motiv al temei ameninţătoare care răsună ca o amintire îndepărtată.

Schema obişnuită a ciclului concertistic, într-o bună măsură asemănătoare cu cea a sonatei, constă din încadrarea unei părţi lente, lirice, între două părţi repezi, dinamice – cele mai adeseori prima fiind dominată de o tensiune în continuă creştere, iar ultima afirmându-i-se ca o eliberare, ca o descărcare emoţională. Ceea ce nu-i împiedică pe mulţi compozitori să lărgească, să modifice această schemă în conformitate cu intenţiile lor expresive. Unii dintre ei, de pildă, au căutat să suprime pauzele despărţitoare preconizând concertul ca o desfăşurare muzicală nedivizată. Liszt, Glazunov au creat iisc nililcă concerte ale căror părţi cortiponente (două în concertul pentru vioară de Glazunov, patru în concertele de pian ale lui Liszt) se succed fără întrerupere, între e lo existând cel mult o scurtă punte de legătură. Alţi compozitori au creat lucrări concertante organizate în întregimea lor nu ca ciclu tripartit, ci pe baza formei de temă cu variaţiuni, cum ar fi *Variaţiunile simfonice* de l'Vanck, *Rapsodia pe o temă de Paganini* de

Rahman i nov, *Variaţiunile pe o temă rococo pentru violoncel şi orchestră* de Ceaikovski etc.

Din genurile ciclice fac de asemenea parte compoziţiile concepute pentru ansamblurile instrumentale de cameră. Spre deosebire de operele scrise pentru orchestră simfonică, compoziţiile de cameră au o amploare sonoră mult mai redusă; fiind de obicei destinate unei grupări restrânse de instrumente, accentul de greutate 1111 mai poate cădea aici pe sonoritatea colectivă ci pe reliefarea, individualizarea părţii fiecărui instrument, în strânsă legătură cu aceste mijloace tehnice este sfera de expresie prin excelenţă intimă – cu conţinut emoţional sau filosofic – care predomină în genurile muzicii de cameră. O caracterizare glumeaţă dar sub-Lilă a posibilităţilor expresive ale cvartetului – prototip al muzicii de cameră – făcea scriitorul francez Stendhal vorbind despre unul din cvartetele lui Haydn: „Vioara întâi semăna cu un om de vârstă mijlocie, foarte priceput în a vorbi, în a susţine discuţia, în a găsi oriicând o temă interesantă de discutat. Vioara două era prietenul celui dintâi şi se străduia din toate puterile să-i sublinieze strălucirea, intervenea rar în discuţie cu păreri personale, limitându-se a susţine părerile celorlalţi. Violoncelul era un om solid, savant şi înclinat să povăţuiască. El întărea reflecţiile primei viori prin sentinţe laconice, dar extrem de nimerite. În ce priveşte viola, aceasta îmi părea o femeie cu suflet bun, puţin cam guraliva, care nu spunea nimic esenţial, totuşi se amesteca necontenit în discuţie”. Înţeleasă în spiritul ei, comparaţia lui Stendhal este cât se poate de lămuritoare în ce priveşte rolul pe care-l joacă partea fiecărui instrument în cadrul cvartetului. Ca structură şi orânduire a părţilor componente cvartetul poate fi considerat o simfonie adaptată la posibilităţile şi specificul unei formaţii de camera. Asemănătoare cvartetului sub aspectul construcţiei, al sferei de expresie, sunt trioul, cvintetul, sextetul, septetul, octetul, nonetul dixtuor-ul, numite astfel după numărul instrumentelor care intră în componenţa formaţiei.

În organizarea tuturor acestor genuri ciclice – cu excepţia suitei – un rol hotărâtor îl joacă forma de sonată despre care am vorbit în amănunt într-un capitol precedent insistând asupra capacităţii acestei forme muzicale de a înfăţişa, în toată complexitatea ci, dialectica vieţii omeneşti. Indiferent dacă forma de sonată stă la baza primei părţi

(acesta e cazul cel mai frecvent) sau al oricăreia din ciclul unei simfonii sau sonate, al unui concert sau cvartet, prezenţa ei este indispensabilă pentru a imprima acestor genuri ciclice acel caracter de profundă oglindire şi generalizare a vieţii care le este atât de propriu.

GENURILE MUZICII CU PROGRAM

Originalitatea artei muzicale constă în modul nemijlocit în care ca transmite trăirile sufleteşti ale omului, îndeosebi viaţa emoţională cu cele mai intime cute ale sale. Acest specific emoţional care constituie latura cea mai puternică a muzicii trebuie să stea în permanenţă 111 atenţia compozitorului; numai o intensă cultivare a lui poate asigura muzicii puterea de a acţiona ca o forţă răscolitoare asupra ascultătorilor. „A sluji adevărul sentimentului – iată cea mai înaltă chem arc a muzicii41 – spunea Serov.

Muzica posedă remarcabile posibilităţi de sugerare a celor mai variate fenomene din lumea ce înconjură pe om. Uneori aceste posibilităţi se dezvăluie ascultătorului fără ca autorul compoziţiei să fi dat vreo indicaţie referitoare la imaginile concrete ale lumii materiale care au generat muzica sa. Scherzo-ul *Simfoniei X* de Şostakovici a fost unanim asociat cu dezlănţuirea furibundă a unor forţe războinice; prima parte a *Sonatei în do diez minor* de Beethoven a sugerat mai tuturor atmosfera liniştitoare şi poetică ce învăluie clarul de lună; într-un cunoscut preludiu al lui Chopin, publicul a sesizat imaginea căderii picăturilor de ploaie. Dar, în majoritatea cazurilor, aceste posibilităţi plastice, descriptive, care permit muzicii să sugereze şi tablouri ale lumii materiale, nu se pot valorifica decât prin asocierea cu cuvântul literar. Asocierea muzicii cu un simplu argument literar (titlu, subiect, motto) reprezintă un adevărat declanşator al posibilităţilor descriptiv-plastice ale acestei arte. Pe această cale, muzica poate sugera ascultătorului o infinitate de aspecte concrete ale realităţii înconjurătoare.

Să presupunem că am asculta pentru prima oară poemul simfonic *Prăbuşirea Doftanei* de A. Mendelsohn. fără a cunoaşte titlul şi argumentul literar al acestei lucrări. Urmărind desfăşurarea muzicii am putea desprinde lesne tendinţa ideologică a acestei lucrări; prin ea compozitorul afirmă ideea – atât de frecvent întâlnită şi la clasici – că marile lupte, jertfe şi suferinţe ale omului trebuie să fie încununate mai

devreme sau mai târziu de victoria idealurilor sale nobile. Am greşi însă, diacă am spune că muzica ne comunică numai acest conţinut general spiritual; faptul că pe parcursul lucrării răsună intonaţii cunoscute ale cântecelor comuniştilor ilegalişti sau ale imnului sovietic dovedeşte şi îi permite ascultătorului să înţeleagă că lupta, jertfele şi suferinţa sunt legate de acţiunile eroice ale Partidului Comunist în ilegalitate, că victoria acestor acţiuni a fost făcută posibila prin eliberarea Patriei cu sprijinul Armatelor Sovietice. Iată asociaţii care depăşesc sfera emoţională şi a căror producere dovedeşte capacitatea muzicii de a reda mari evenimente social-politice. Luând însă cunoştinţă de titlul şi argumentul literar al poemului simfonic, întrezărim în compoziţia lui A. Mendelsohn elemente pe care mijloacele exclusiv muzicale nu le-ar fi putut sugera; despre faptul că acei comunişti erau deţinuţii de la Doftana, că un episod muzical este consacrat cutremurului şi prăbuşirii închisorii, că un alt episod exprimă aducerea aminte a momentelor petrecute în grădiniţa sădită în curtea închisorii de ţăranul comunist Ion Galuziński – despre toate acestea nu ne putem da seama decât urmărind întruchiparea muzicală a programului declarat de compozitor. Asemenea aspecte ale vieţii, muzica nu le-ar fi putut sugera în chip direct (nu în aceasta constă tăria sa), ceea ce a făcut necesară intervenţia clarificatoare a cuvântului literar, cu posibilităţile sale nemărginite de cuprindere a realităţii materiale.

Aceasta este muzica cu program. Esenţa sa constă în aceea că autorul însuşi formulează într-un argument literar acele aspecte din viaţă pe care muzica nu le-ar fi putut transmite direct prin propriile sale mijloace. Prin însăşi caracteristica sa, argumentul literar are im rol secund în înţelegerea unei opere muzicale, a cărei tendinţă ideologică şi emoţională poate şi trebuie să fie dezvăluită în primul rând prin intermediul muzicii. Programul contribuie la îmbogăţirea şi plasticizarea imaginilor pe care ascultarea muzicii le trezeşte auditorului.

Însemnătatea şi valoarea programului trebuie însă înţeleasă nu numai din punctul de vedere al ascultătorului ci şi din acela al compozitorului; pentru acesta programul literar care poate fi mai mult sau mai puţin detaliat, serveşte drept bază tematică pe care se înalţă

opera sa şi îl obligă la o tratare muzicală corespunzătoare temei literare. Ceea ce înseamnă că dacă compozitorul şi-a ales ca program câteva din aventurile lui Don Quijote, muzica sa trebuie să urmărească succesiunea acestor aventuri. Cititorul îşi aminteşte însă, pe de altă parte, că în organizarea materialului muzical un compozitor ţine seama de unul sau de altul din tipurile de formă cristalizate de-a lungul veacurilor şi a căror utilizare îl ajută să-şi ordoneze într-un plan logic ideile muzicale. Se întâmplă foarte adesea, în cazul muzicii cu program, ca argumentul literar să aibă o structură care să nu se poată încadra în vreunul din tipurile clasice ale formei. În faţa compozitorilor de muzică cu program s-a ridicat astfel necesitatea lărgirii, modificării, îmbinării formelor muzicale, cu alte cuvinte a tratării foarte libere a acestora pentru a le pune de acord cu argumentul programatic ales. Compoziţia intitulată *Tasso*, a lui Liszt, are la bază intenţia autorului de „a crea din nou chipul geniului supus persecuţiilor de-a lungul vieţii sale dar care după moarte a câştiga-l o asemenea glorie încât razele acesteia au prefăcut în scrum pe toţi prigonitorii”. Iată programul pe care şi-i propusese Liszt. Expunerea şi dezvoltarea materialului tematic a trebuit de aceea să asculte nu atât de cerinţele unui plan compoziţional clasic, cât de obligaţia compozitorului de a urmări drumul greu al vieţii lui Tasso, marile suferinţe ale poetului supus unor cumplite persecuţii din partea Ducelui Ferrarei şi de a arăta, în încheiere, izbânda idealului artistic al lui Tasso. Lucrarea lui Liszt capătă astfel o structură formală mai liberă, corespunzătoare dezvoltării subiectului. Acesta este genul *poemului simfonic*, gen tipic al muzicii cu program, în care subordonarea logieii muzicale cerinţelor unui argument literar se manifestă în modul cel mai evident. Nu trebuie însă trasă concluzia că o lucrare programatică, în speţă poemul simfonic, ar face tabula rasa cu principiile clasice ale formei muzicale. Însemnătatea acestor principii este general valabilă, deoarece cristalizarea lor s-a produs tot din necesitatea oglindirii specific muzicale a dialecticii vieţii. În *Tasso*, de pildă, se pot recunoaşte elementele principiului variaţiilor pe o temă, numai că tratarea acestor principii de organizare se face mai liber decât în cadrul genurilor neprogramatice.

Înrudit cu poemul simfonic este *tabloul simfonic*, de obicei de dimensiuni mai reduse şi caracterizat prin predominarea momentelor

plastice, descriptive. *În stepele Asiei Centrale* de lâorodin sau *o noapte pe muntele pleşuv* de Musorgski, în care sunt atât de importante crearea atmosferei şi sugerarea unor imagini de natură, aparţin acestui gen muzical.

Unele genuri uşurează adaptarea programului la cerinţele logicii muzicale. Genul *uverturii* de pildă (să m^3 gândim la *Egmont* sau *Coriolon* de Beethoven), bazat fiind pe ferma de sonată, nu numai că permite dar chiar favorizează exprimarea unui program constând din ciocnirea unor forţe, încleştarea lor şi afirmarea rezultatului acestei lupte. În forma simfoniei, doar parţial modificată şi-a găsit expresia programul *simfoniei „Faust** de Liszt sau al *Simfoniei fantastice* de Berlioz. Plasticitatea şi caracterul descriptiv sunt aici mai reduse dat fiind că procesul muzical se desfăşoară într-o mare măsură pe baza unor legi specific muzicale; se manifestă în schimb cu o deosebită pregnantă forţa de generalizare emoţională şi filosofică a muzicii.

Fără îndoială că înţelegerea operelor muzicale aparţinând acestui gen nu poate fi concepută în afara cunoaşterii indicaţiilor literare date de compozitor. Greşesc însă aceia care, considerând muzica o simplă ilustrare a programului, înclină să vadă în aceasta atât şi numai cât le indică textul literar. Dacă o operă muzicală s-ar mărgini să redea numai ce conţine programul, ea ar fi foarte săracă şi neinteresantă. Neinteresantă, pentru că nu ne-ar mai spune nimic nou, de vreme ce cunoaştem din program tot ce va trebui să urmeze. Din fericire, muzica marilor capodopere clasice comunică ascultătorului infinit mai mult decât stă cuprins în argumentul literar, şi aceasta pentru simplul motiv că mijlocul principal de expresie al muzicii îl constituie sunetul muzical iar nu cuvântul literar. Nu este de aceea firesc să căutăm semnificaţia ideologica *proiol* fundă a unei opere muzicale în primul rând în muzica acelei opere, slujindu-ne de programul literar ca de un ghid şi nu identificându-l cu conţinutul muzicii?

Ce s-ar întâmpla dacă am reduce conţinutul simfoniei *Manfred* la ceea ce se află scris în programul ei? Va trebui să acceptăm concluzia că prin această simfo ale, Ceaikovski a urmărit să ni-l arate pe eroul său rătăcind prin Alpi, trecând pe la o cascadă, vizitind nişte păstori sau coborând în infern.

Ce aflăm însă dacă urmărim atent desfăşurarea muzicală? Aflăm că aici e vorba de zbuciumul sufletesc al unui om nemulţumit de viaţă şi care caută fericirea; că el nu izbuteşte să găsească această fericire în lumea înconjurătoare lui, fapt care duce la sfârşitul tragic al eroului. Ne dăm seama totodată că amănuntele de ordin descriptiv din textul literar au o importanţă secundară în înţelegerea muzicii, ele servind la o mai mare concretizare a imaginilor muzicale, la sugerarea împrejurărilor concrete în care se desfăşoară drama sufletească a eroului. În textul literar nu există pomenit aproape nimic din conţinutul de idei şi sentimente pe care-l exprimă muzica. Şi este şi firesc să fie aşa; la ce ar mai fi fost atunci nevoie de muzică? Programul conţine tocmai acele clemente în redarea cărora muzica posedă posibilităţi mai restrânse de expresie; el vorbeşte despre munţii Alpi, despre cascadă, despre infern etc., pe care muzica nu le poate sugera direct (nu în aceasta constă puterea sa) ci numai prin mijlocirea cuvântului. De la muzică trebuie să cerem, în primul rând, redarea trăirilor sufleteşti (în aceasta constă puterea sa), ele constituind conţinutul esenţial al acestei arte. Iată de ce este atât de important ea în ascultarea unei opere muzicale să nu rămânem la suprafaţa indicaţiilor programatice ci pătrundem în miezul expresiei muzicale, principala calc prin care se dezvăluie conţinutul lucrării.

Această cerinţă este cu atât mai importantă cu cât într-o serie de capodopere clasice există o puternică discrepanţă – în ceea ce priveşte tendinţa ideologică – între program şi muzica scrisă pe baza lui. Iu poemul său simfonic *Preludiile*, Liszt a plecat de la un text literar al lui Lamartine în care se afirmă că toate evenimentele vieţii omeneşti, lupta omului pentru un ideal sunt de fapt nişte preludii înaintea morţii; în aceasta se îneacă – după Lamartine? toate aspiraţiile şi eforturile omeneşti spre mai bine. Ascultând muzica lui Liszt nu se poate să nu rămâi însă surprins că ea nu conţine niciun fel de aluzie la ideea morţii. Poemul simfonic ne sugerează frământările, visurile, luptele, clipele de odihnă în mijlocul naturii, îndoielile din viaţa omului, iar concluzia cu care se încheie este profund mobilizatoare: ea cheamă pe erou să continue mai departe lupta în numele unor idealuri luminoase.

Lamartine privea lupta omului ca un preludiu înaintea morţii el

propovăduia de fapt inutilitatea oricăror sforţări omeneşti, sortite a fi înghiţite de neantul morţii. Muzica lui Liszt îţi transmite ideea că lupta omului pentru un ideal nu e sortită pieirii, că generaţii după generaţii preiau, unele de la altele, făclia acestei lupte şi o duc mai departe, spire noi victorii. Textul lui Lamartine denatura sensul adevărat al luptei omului, a continuităţii istorice a acesteia. împins de viguroasa sa orientare realistă, de optimismul său nezdruncinat, Liszt a dat expresie muzicală adevărului vieţii, a dezvăluit sensul real al luptei şi existenţei omului. De aceea nu întâmplător muzica *Preludiilor* este fredonată de milioane de oameni simpli în timp ce textul lui Lamartine e îndeobşte foarte puţin luat în seamă.

Iată de ce ascultătorul, dornic să înţeleagă cu adevărat muzica, nu se poate mulţumi cu ceea ce-i indică argumentul literar ci se străduieşte să pătrundă în sensul expresiei muzicale propriu-zise. El confruntă în permanenţă programul cu muzica, urmărind elementele noi – cele mai adeseori hotărâtoare – pe care aceasta le aduce în definirea conţinutului operei.

SIMFONISMUL, PRINCIPIUL FUNDAMENTAL AL GÂNDIRII MUZICALE

Iată-ne ajunşi la capătul prezentării principalelor elemente ale limbajului muzical. Cititorul este, credem, suficient înarmat pentru a purcede împreună la asaltul unei ultime fortăreţe teoretice: *simfonismul*, principiul fundamental al gândirii muzicale. Această noţiune este amintită în mod curent în articole, în studii, în programe de concert, când se vorbeşte despre simfonismul lui Beethoven, despre simfonismul lui Ceaikovski, despre simfonismul rovnânesc. În marea majoritate a cazurilor, această noţiune este asociată nemijlocit – şi nu fără dreptate – cu simfonia, ceea ce atrage după sine definirea simfonismului prin trăsăturile cele uiai caracteristice ale simfoniei.

Prin ce impresionează într-adevăr marile simfonii clasice, indiferent dacă este vorba de *Eroica* lui Beethoven, de *Patetica* lui Ceaikovski sau de *Simfonia X* de Şostakovici? Fiecare ascultător are desigur motive personale care-l leagă de o simfonie sau de alta. dar mai presus de aceste afinităţi subiective se pot descoperi temeiuri reale ale influenţei emoţionale covârşitoare pe care o exercită asupra noastră orice adevărată simfonie.

Ne răscolește faptul că ne aflăm în fala unei acţiuni vii care, aidoma unei drame, se desfăşoară cu o intensitate crescândă de la simpla exprimare a datelor până la punctul de culme al conflictului, al încordării dramatice, după care urmează concluzia, epilogul, rezolvarea acestei tensiuni.

Ne impresionează de asemenea logica cu care compozitorul prelucrează, dezvoltă ideile muzicale conducătoare – motivul, tema – de obicei foarte reduse ea număr dar suficiente pentru ea pe baza disocierii, confruntării, sintezei acestora să se înalţe o măreaţă construcţie sonoră. Deşi ne dăm seama tot timpul că ne aflăm în faţa aceleiaşi idei muzicale, recunoscând-o în diferitele înfăţişări în care apare, simţim însă că ea exprimă mereu altceva, alte imagini, adesea opuse una alteia. Este ca şi cum pe scena teatrului un personaj rămâne în permanenţă el însuşi deşi caracterul, conţinutul său sufletesc sunt în necontenită prefacere, ajungând uneori până la negarea datelor iniţiale.

Dimensiunile, de obicei grandioase, varietatea imaginilor nu întunecă niciodată ideea centrală care străbate ca o săgeată ciclul simfonic, organizând, cimentând şi unificând întregul material al acesteia. Într-o adevărată simfonie mu vei găsi niciodată episoade nejustificate; totul se înlănţuie aici organic, fiecare episod este condiţionat de ceea ce precede şi determină ceea ce urmează, ele se subordonează unităţii întregului.

Contrastul imaginilor muzicale – adesea ele ne apar în ascuţit conflict – este de asemenea o trăsătură care cucereşte pe ascultător. Prin mijlocirea acestui procedeu simfonia trezeşte în noi sentimentul noului şi surprizei pe care le întâlnim necontenit în viaţă, dar mai ales ajunge să înfăţişeze realitatea în toată diversitatea ei, cu toate contradicţiile pe care le conţine.

Enumerarea însuşirilor proprii simfoniei s-ar putea desigur prelungi, dar vorbind despre caracterul de acţiune dramatică al desfăşurării muzicale, despre tensiunea crescândă a acesteia, despre rolul hotărâtor al dezvoltării sau prelucrării tematice, despre organicitatea şi unitatea acestei dezvoltări, despre caracterul contraslanţ al imaginilor muzicale, le-am numit, credem, pe cele mai izbitoare.

Este adevărat, ar putea replica orice simplu iubitor de muzică, aceste trăsături caracterizează într-un mod deosebit de pregnant simfonia clasică, dar nu se poate afirma că ele ar constitui apanajul exclusiv al acestui gen. Ele se pot reîntâlni în opere asemănătoare ca gen, concepute adică pentru orchestra simfonică, cum ar fi concertul sau poemul simfonic. Ba mai mult, ele se impun cu forţă în opere scrise pentru formaţii de cameră sau chiar pentru un instrumentist solist. Totodată amploarea dimensiunilor nu reprezintă o stavilă în calea manifestării acestor însuşiri pe care le-am remarcat în cazul simfoniei, ele pot apare într-o sonată instrumentală ea şi într-o fugă pentru pian. Trebuie să recunoaştem că o asemenea replică este pe deplin îndreptăţită. Să ne gândim bunăoară la cunoscuta *Baladă în sol minor* compusă de Chopin sub impresia sfârşitului tragic al insurecţiei patrioţilor polonezi. Departe de proporţiile monumentale caracteristice simfoniei, ea este în acelaşi timp concepută nu pentru orchestra simfonică ci pentru pian. Şi totuşi, ascultând această baladă nu poţi să nu sesizezi, în desfăşurarea muzicală, dramatica povestire închinată unor aspiraţii înalte şi unor fapte eroice, care capătă contururi tot mai reliefate, se afirmă cu putere dar.se prăbuşesc apoi tragic, peste ele aşternându-se în încheiere vălul unei triste aduceri aminte. Balada lui ehopin se sprijină pe numai două idei muzicale; o temă cu caracter epic, povestitor, şi alta în care predomină visarea poetică. Dar cât de substanţial ajung a se transforma aceste teme în procesul dezvoltării lor! Fragmentarea tematică, înăsprirea veşmântului armonic, completarea ei cu motive de coral sumbru sau de vijelioasă rostogolire sonoră imprimă primei idei muzicale un caracter întunecat, tragic. Expusă iniţial ca o melo die cantabilă de nocturnă, tema visării poetice, prin factura masivă pe care o capătă, evoluează dimpotrivă în direcţia avântului eroic, a hotărârii de luptă. O mare diversitate de planuri se desfăşoară în faţa noastră: smulsă din lumea povestirii duioase, fantezia noastră este dintr-odată împinsă în vârtejul unor furtunoase încleştări iar marilor şi cutezătoarelor aspiraţii romantice le ia locul sentimentul prăbuşirii tragice. Rădăcina tematică comună imprimă o unitate organică înlănţuirii acestor imagini contrastante care apar astfel nu ca un joc caleidoscopic ci ca etape logice în exprimarea artistică a ideii baladei.

Exemple de felul acesta se pot înmulţi la nesfârşit. Dacă am analiza Trioul de Ceaikovski sau *Fuga în sol minor pentru orgă* de Bacii, liedul *Mănuşa* de Schiimann sau *Fantezia în de minor* de Mozart ar trebui să facem constatări asemănătoare în legătură cu rolul pe care-l are în conturarea imaginilor muzicale concepţia drainaturgică, dezvoltarea tematică intensă, contrastul clementelor componente, unitatea organică a întregului. Astfel de constatări dovedesc că însuşiri ca cele menţionate mai sus nu caracterizează numai simfonia ca gen muzical deoarece ele se pot întâlni pe o scară largă în cele mai felurite genuri muzicale, începând cu liedul şi terminând cu opera. (Specificul simfoniei ca gen este legat de factura sa orchestrală, de proporţiile ample, de o anumită orânduire a părţilor componente.) Trebuie însă totodată să recunoaştem că simfonia este genul în care aceste trăsături ale logicii muzicale şi-au găsit o întruchipare deosebit de pregnantă şi consecventă. Această împrejurare ne permite să vorbim de existenţa unui principiu simfonic de creaţie – *simfonismul* – care depăşeşte cadrul genului simfoniei şi, în general, al muzicii concepute pentru orchestra simfonică; acest principiu ne apare ca alcătuind esenţa unui mare număr de compoziţii ce aparţin unor genuri dintre cele mai I îl urile.

Definind simfonismul prin trăsături ca: structura dramaturgică, preponderenţa elementului dezvoltator, unitatea organică a formei muzicale, caracterul contrastaţi L al imaginilor, ne dam cu uşurinţă seama de factorii (are favorizează o reflectare profundă a însăşi esenţei realităţii, a contradicţiilor vei proceselor ei. Aceasta face ca, chiar atunci când operele muzicale sunt lipsite de un temei literar (în cazul muzicii impropriu numită de unii") tiră"), ele să nu apară ca un joc abstract de forme sonore ci ca imagini ale vieţii. Simfonismul nu poate fi de aceea considerat ca o chestiune legată de un anumit gen – respectiv de acela al muzicii scrise pentru orchestra simfonică – ci ca un principiu fundamental al creaţiei realiste.

Vom aminti de altfel, în treacăt, că aşa cum există compoziţii neorchestrale dar posedând un spirit profund simfonic, se pot întâlui destul de des compoziţii aparţiitând genului simfonic (scrise adică pentru orchestra simfonică) dar care nu mai au nimic de-a face cu spiritul simfonismului; din categoria acestora fac parte acele lucrări

concepute prin simpla aranjare orchestralsimfomică a temelor, care sunt însăilate şi legate între ele formal, fără un plan dramaturgie, fără dezvoltări, tensiune, ciocniri, rezolvări.

De importanţa simfonismului ca principiu fundamental al muzicii realiste ne putem convinge aruncând o privire retrospectivă asupra dezvoltării seculare a muzicii universale. Istoria muzicii îşi are evoluţia sa specifică, în bună măsură deosebită de cea a literaturii sau artelor plastice. În timp ce în antichitate se creaseră deja monumente artistice ca marile epopei şi tragedii greceşti sau piramidele şi templele egiptene, muzica nu exista decât ca monodie, alcătuită dintr-un număr redus de sunete melodice. Ea ei a lipsită de mijloacele care ar fi putut da expresie deplină trăirilor sufleteşti ale unor eroi ca Ulise sau Oedip, pe care cuvântul literar i-a zugrăvit atât de plastic şi nuanţat. Trebuia aşadar creat însuşi limbajul care să permită artei muzicale oglindirea vieţii lân toată multilateralitatea ei. Istoria muzicii ne apare de aceea ca o neîncetată îmbogăţire a sferei mijloacelor de expresie, fiecare cucerire mai importantă în domeniul limbajului muzical având drept consecinţă lărgirea posibilităţilor de reflectare a vieţii în muzică. Este însă interesant de constatat că, oricât de variate ar fi fost, marile cuceriri ale artei componistice au reprezentat tot atâtea etape în conturarea, afirmarea şi îmbogăţirea principiului simfonic. Când în preludiile şi fugile sale Bacii clădeşte pe baza unui simplu motiv sau unei singure teme un măreţ edificiu polifonic, el pune deja bazele prelucrării tematice – element esenţial al simfonismului. Când în sonatele sau simfoniile lui Mozart's temele apar expuse nu numai ca idei ce se completează armonios ci ca principii ce se opun, procedeul contrastului începe a-şi dovedi marea rodnicie pe care urma s-o aibă în evoluţia artei muzicale. Când Beethoven îşi concepe sonatele şi simfoniile nu ca o alăturare a unor părţi după principiul suitei, aşa cum se făcea de obicei, ci ca o înlănţuire de acte ale unei drame muzicale, se afirmă cu putere principiul dramaturgie care deschide muzicii nemărginite perspective în reflectarea conflictelor vieţii şi apropie considerabil această artă de literatură. Faptul că în muzica lui Franck temele apar intens înrudite între ele pe baza unor motive generatoare comune, în cadrul aşa-zisului sistem ciclic, îmbogăţeşte posibilităţile gândirii simfonice

de a oglindi viaţa ca un tablou unitar, de a sublinia esenţa care uneşte între ele fenomenele cele mai diferite ale realităţii. Şi aşa mai departe.

Principiul simfonic de creaţie s-a cristalizat şi s-a dezvoltat aşadar că o expresie a necesităţii obiective a artei muzicale de a oglindi *cât* mai amplu şi mai profund realitatea, de a se ridica la generalizări filosofice. Sfârşitul secolului XVIII şi începutul secolului XIX au constituit momentul istoric în care a devenit posibilă afirmarea. simfonismului ca principiu fundamental al creaţiei, ceea ce reprezenta o încununare a unui întreg proces anterior de dezvoltare, saltul. calitativ la care au dus acumulările seculare ale istoriei muzicii. „Simfonismul – «pune Asafiev – reprezintă o mare revoluţie în conştiinţa şi tehnica compozitorilor, acum începe epoca însuşirii independente de către muzică a marilor gânduri şi idei ale omenirii… Prin creşterea simfonismului şi îndeosebi prin felul în care se dezvăluie el la Beethoven muzica europeană a căpătat un puternic mijloc expresiv, sau mai precis spus, expresia sa specifică a celei. mai înalte cuceriri ia gândirii omeneşti, a logicii dialectice, adică a ideii care devine adevăr prin dezvăluirea contradicţiilor, într-o dezvoltare pătrunsă de conflicte. Prin simfonism şi prin tehnica prelucrării tematice proprie lui, muzica a învins mărginirea pe care o avea în comparaţie cu vorbirea care-şi dezvoltă conţinutul prin intermediul mişcării cuvintelor-noţiuni, ea a căpătat posibilitatea de a dezvolta teme-imagini, ca purtătoare ale ideilor, de a se ridica deasupra emoţionalităţii lipsite de obiect şi în special deasupra caracterului nemijlocit senzorial al influenţei «ale Muzica nu a fost lipsită de conţinutul său emoţional, dar acest conţinut a devenit şi obiect şi factor al gândirii. Începând de a se mai mărgini la aprecieri – reacţii pur naturaliste, la senzaţiile neprelucrate ale vieţii, muzica, transformnidu-se într-un răstimp extrem de scurt (în perioada de avânt a gândirii omeneşti din epoca anterioară Revoluţiei franceze şi din epoca de răspândire a ideii revoluţiei în Europa) în gândire simfonică, a atins în creaţia lui Beethoven o consistenţă ideologico-socială nemaiîntâlnită. Dezvoltarea tematică ca mijloc fundamental al expresiei ideologico-muzicale a pătruns curând în toate genurile şi formele muzicii europene; şi în operă şi în creaţia de cameră”.

Simfonismul trebuie d-ci înţeles ca un principiu fundamental al gândirii muzicale, al cărui proces de cristalizare constituie însăşi esenţa dezvoltării muzicii ca limbaj şi ca artă, principiu – care a pătruns şi continuă să pătrundă în toate genurile şi formele artei muzicale. De-a lungul istoriei muzicii şi în ultimele două secole, mai cu deosebire, acest proces s-a desfăşurat şi s-a impus cu consecvenţa unei legi obiective.

DESPRE CE NE VORBEŞTE MUZICA

Deşi dedicat trup şi suflet meseriei lui, prietenul meu, medicul, iubeşte cu pasiune muzica. Iată de ce am rămas consternat când mi-a reproşat că îi recomandasem deunăzi cu atâta exaltare să asculte preludiul la *Tristan* şi *Moartea Isoldei* de Wagner. Având prilejul să le asculte, asupra lui produseseră o des lui de slabă impresie.

— Muzica asta n-a reuşit să mă prindă, să mă captiveze…

— Dar cum simţi că o muzică te prinde, te captivează?

— Cum să spun… îţi pătrunde în întreaga fiinţă, îţi inundă sufletul…

— Ştii că ador *Simfonia X* a lui Şostakovici, i-am replicat cu o uşoară iritare. Ei bine, află că nu numai prima oară dar chiar şi a doua, şi a treia oară, această lucrare nu mi-a inundat câtuşi de puţin sufletul. De abia la a patra, a cincea ascultare a început să mă intereseze.

— Şi cum te-ai reîntors la ea dacă de prima dată nu te-a cucerit? întrebă cu evidentă uimire amicul.

— Pentru că în general mă conduc după ideea că nu tot ce mângâie urechea este neapărat şi obiectiv valoros. Un balet de Delibes sau o operetă de Kalman îţi desfată auzul de la prima ascultare dar niciun om serios nu le va considera superioare simfoniei lui Şoslakovici…

Interesul interlocutorului creştea:

— Dar poţi concepe să primeşti de la muzică altceva decât desfătare? De ce oare există ea dacă nu ca să ne dezmierde prin sublimele-i sonorităţi?

— Nu asta e concepţia cea mai creatoare despre menirea muzicii. Ca toate artele, în general, muzica există în vederea unui scop mult mai înalt: acela de a lumina cunoştinţele, de a îmbogăţi viaţa interioara a omului, de a-i dezvălui marile sensuri ale existenţei. Iar tu

o cobori pe treapta desfătării gratuite… Ceea ce pot să spun este că muzica îşi îndeplineşte această înaltă menire etică şi filosofică într-o formă care produce într-adevăr „desfătare44, care încântă pe ascultător.

— Mi se pare că te contrazici: admiţi că totuşi muzica trebuie să-ţi producă desfătare şi totodată afirmi că asprimile neobişnuite ale *Simfoniei X* te-au respins la primele auziţii.

— Nu, nu este în fond nicio contradicţie. Contradicţia există doar în mintea acelora care şi-i închipuie pe ascultător ca pe un element pasiv care aşteaptă ca totul să i se ofere pe tavă. Aceştia, într-adevăr, nu pot să conceapă că o operă care la primele ascultări ţi s-a părut de neînţeles ajunge, treptat, să-ţi producă cea mai intensă emoţie artistică. Dar dacă pornim de la premiza că nu numai muzica trebuie să vină spre ascultător ei că şi ascultătorul trebuie să meargă în întâmpinarea ei, atunci va trebui să admitem că, cu cât mai mare va fi strădania acestuia de a pătrunde sensul muzicii, cu atât mai puternică va fi satisfacţia, emoţia sa.

— Ce înseamnă asta: să merg în întâmpinarea muzicii? Toate esiteticile vorbesc doar despre „contemplaţia" artistică. Iar contemplaţia presupune expectativă, imobilitate.

— Noţiunea de contemplaţie e o rămăşiţă a unei terminologii idealiste său. În cel mai bun caz. O metaforă care denumeşte un proces mult mai complex decât această pasivă beatitudine în care vrei să-i confunzi cu ori Ce preţ pe ascultător. M-ar interesa să ştiu însă: i-un asculţi tu muzica?

— Exact aşa, îmi replică prompt interlocutorul.

O las să treacă peste mine ca un torent miraculos care mă transportă într-o lume de visare, de euforie.

— În faţa unei piese de teatru sau a unui film cazi în aceeaşi stare?

— Fără îndoială că nu, acolo mă străduiesc să urmăresc desfăşurarea, să aflu şi să reţin ce se întâmplă, să înţeleg raporturile dintre personaje etc.

— Îmi permit să te întreb: în muzică de ce n-ai urinări toate acestea – acţiunea muzicală, succesiunea momentelor, raporturile şi evoluţia temelor? Să merite oare muzica mai puţină concentrare a

facultăţilor intelectuale decât celelalte arte?

— Nu la aşa ceva mă gândesc, căută amicul meu să mă liniştească. Vreau să spun doar că muzica e o artă care se adresează prin excelenţă vieţii emoţionale şi că atunci când intervine controlul raţional, emoţia dispare.

— Fals! ripostai eu. Dispar doar emoţiile mărunte sau care n-au un temei real pentru a exista. Sentimentele mari, autentice, dimpotrivă, se întăresc atunci când ai şi conştiinţa raţională a temeiului lor. Adevărata emoţie artistică e un proces care mobilizează toate facultăţile conştiinţei noastre şi tinde să pătrundă în miezul operei muzicale.

— Ce înţelegi prin „a pătrunde în miezul operei?”

— Asta înseamnă să te străduieşti şi să izbuteşti a sesiza structura muzicală a operei – singura cale pe care ajungi a înţelege, în toată complexitatea lui, mesajul uman care stă la baza muzicii. Şi, ţin să subliniez cu toată tăria, arta muzicii este purtătoarea unui mesaj cu nimic mai puţin important decât cel al literaturii sau filmului. Ce-ţi transmite, să zicem, *Appassionata*?

— Ce să spun… avânt, durere, melancolie…

— Oare muzica, şi mai ales un compozitor-gânditor ca Beethoven, să urmărească a exprima doar asemenea vagi stări sufleteşti? Desigur toate acestea există, dar în *Appassionata* nu este numai atât şi, mai ales, nu este în primul rând aceasta. Să-ţi reamintesc structura *Appasionatei*?

De la începutul lucrării se impun două teme caracteristice prin masivitatea şi noblețea lor, prin încrederea în viaţă şi hotărârea pe care o respiră. Lor li se opune un motiv scurt şi ameninţător, aproape identic cu binecunoscutul motiv ce răsună de-a lungul *Simfoniei V* ca un avertisment necruţător al sorţii. Acestea sunt forţele a căror ciocnire este evocată pe tot parcursul primei părţi a sonatei. Permanent alternează două planuri. Ca o forţă de neînlăturat se impune, de câteva ori, motivul aspru al destinului, punând în umbră celelalte două teme: hotărârea şi puterea de luptă par să slăbească, iSă cedeze. Aceasta este însă numai o impresie de moment. Cu structura simţitor transformată în procesul conflictului muzical care se desfăşoară, cele două teme se reafirmă cu energie şi superioritate,

subliniind hotărârea eroului beethovenian de a continua lupta şi de a învinge.

Partea a doua a sonatei aduce un moment de concentrată meditaţie. O melodie gravă şi sobră stă la baza acestei părţi. Ritmul ei măsurat îţi creează imaginea eroului ce păşeşte îngândurat, meditând asupra noilor greutăţi pe care le va avea de înfruntat. Se întrezăreşte raza unei speranţe luminoase. Aceeaşi melodie revine, dar cu un alt aspect: ea a căpătat un caracter mai senin, fiind străbătută acum de un puternic suflu de lirism. Nădejdea se amplifică; seninătatea şi lirismul temei amintite se transformă (prin folosirea aceleiaşi tehnici a variaţiilor pe o temă) în bucurie exullăută, într-o năvalnică şi tinerească jubilare. Înseninarea aceasta nu durează însă mult; tema revine la profilul tii iniţial – eroul pare a-şi aminti că greutăţile cu care are de luptat sunt încă o stavilă pentru zborul avântalelor sale aspiraţii. Şi cu aceste gânduri el se aruncă din nou în iureşul luptei.

De data aceasta lupta ia o întorsătură tragică pentru erou. Întreaga parte a treia a sonatei este dominată de un vârtej copleşitor de sunete, o adevărată furtună sonoră, prin care răzbate pe alocuri o melodie dureroasă, ca suspinele unei voci omeneşti. Apariţia acestei melodii osie însă efemeră deoarece ea este înghiţită – îndată ce se iveşte – de nemiloasa vijelie. Simţi că eroul va fi răpus în încleştarea cu forţele obscure ale vieţii. Iată însă că dintr-odată, în mijlocul acestei încleştări, izbucneşte tema exuberantă şi plină de vitalitate a unui joc popular. Viaţa e frumoasă şi trebuie trăită! Numai alăturându-te poporului vei pune capăt zbuciumului personal şi vei găsi drumul spre eliberare! Acesta pare a fi gândul cu care într-un desperat şi ultim efort – eroul beethovenian se mai împotriveşte forţelor vrăjmaşe.

Iată deci că muzica poate comunica ascultătorului mai mult decât simple emoţii. Sonata are, după *cum se* vede, un conţinut destul de limpede, intim legat de aspiraţiile înaintate trezite. În contemporanii lui Beethoven, de ideile generoase ale revoluţiei franceze.

— La toate acestea nu m-aş fi gândit niciodată, făcu medicul.

— Dacă nu mă crezi putem să consultăm notele şi să verificăm cu discul.

— Nu e nevoie, te cred. Dar înseamnă că înţelegerea adevărată a

muzicii devine în cazul acesta un procgş extrem de complicat.

— Nu e un proces complicat, ci unul care cere concentrare şi seriozitate.

— După – câte văd, ceea ce mi-ai spus îmi va modifica radical întreaga mea atitudine faţă de muzică…

— Nu, amice, nu e vorba de aşa ceva, cât de o intrare în normal. Pentru tine ca şi pentru mulţi alţii, „norma144 este, din păcate, a te situa faţă de muzică pe poziţia unei oglindiri pasive a conţinutului ei. Dăm uitării faptul că nicio cunoaştere omenească nu este posibilă pe această bază, că reflectarea esenţei obiectului în conştiinţa subiectului e posibilă numai prin atitudinea activă, cercetătoare a acestuia din urmă. De ce oare acest adevăr filosofic unanim recunoscut să-şi piardă subit valoarea în cazul muzicii? Adevăratul ascultător capătă treptat, prin strădanii perseverente, priceperea – aş spune chiar arta – de a pătrunde în miezul operei, de a merge dincolo de „suprafaţa44 senzorial-afectivă a acesteia. Pentru el înţelegerea artei nu e o chestiune de divertisment sau delectare, ci de profundă şi serioasă meditaţie. Pentru el întreaga artă e purtătoarea unui înalt mesaj iar muzica n-are de ce să facă excepţie. Numai „pedagogul absolut44, dl. Marius Chicoş Rostogan putea să spună că „Muzica iaşte acea care ne gâghilă urechile într-un mod plăcut…44

Ce exprimă muzica?…

Despre ceea ce exprimă, sau mai bine zis despre ceea ce poate exprima muzica, cititorul a izbutit desigur să afle câte ceva încă pe parcursul capitolelor precedente în care a făcut cunoştinţă cu principalele mijloace folosite de această artă. Să ne străduim acum împreună u închega aceste cunoştinţe răzleţe într-un tablou unitar.

Cititorii îşi amintesc probabil de discuţia pe care am avut-o, în capitolul consacrat formei, pe marginea *Simfoniei „Neterminate"* şi este foarte posibil ea multora dintre aceştia melodiile nemuritoarei simfonii a lui Schubert să le fie prezente în amintire.

La început părea că se aude din adâncuri o voce gravă care comunica sentimentul unei sumbre presimţiri. Muzica devenea apoi melancolică, tristă; melodia care se distingea din orchestră răsuna ca un cântec al singurătăţii sufleteşti, al unor iluzii sfărâmate.

Dintr-odată pătrundea o rază de soare. Se auzea o melodie nouă,

mai mişcată, care făcea ca în locul acelei apăsătoare melancolii să apară unele speranţe luminoase. Brusc însă, câteva acorduri ameninţătoare întrerup cursul acestor visuri însorite. Melodia care apăruse ca purtătoare a speranţelor în fericire caută să se reafirme, dar fără vlagă, fără succes. Aveai impresia că din muzică se degajă din ce în ce mai mult un sentiment de descurajare. Acest sentiment creştea devenind tot mai dureros; simţeai chiar, pe alocuri, accente de disperare. Cititorul îşi aminteşte poate că în dezvoltarea muzicală se făcea auzită din când în când acea voce gravă de la început, despre care spuneam că exprimă o sumbră presimţire. Desigur că deznădejdea adâncă din sufletul eroului (să ne imaginăm că simfonia exprimă viaţa sufletească a unui erou) a fost prezentată de compozitor tocmai ca o împlinire a acelei presimţiri.

Rezumând desfăşurarea muzicală a primei părţi din simfonia lui Schubert, am dat de altfel răspunsul esenţial întrebării pe care o pusesem la începutul acestui capitol; muzica exprimă cu deosebită forţă sentimentele omeneşti. Ceea ce o distinge de alte arte, care la rândul lor redau viaţa emoţională a omului, este faptul că ea comunică aceste sentimente ascultătorului nu prin mijlocirea unor forme concrete, palpabile, vizuale, ea în artele plastice, ci în mod direct, nemijlocit. Totodată trebuie remarcat că muzica redă sentimentul în însăşi dezvoltarea lui; aţi observat cum de la presimţire sumbră eroul a ajuns la resemnare.

De asemenea, pe cei care au ascultat simfonia lui Schubert nu s-a putut să nu-i frapeze nuanţele sufleteşti nenumărate şi aproape imperceptibile pe care le exprimă muzica. Oricine a simţit, fără îndoială, că muzica dezvăluie ascunzişurile cele mai tainice ale inimii, pe care cu greu le poţi exprima în vorbirea de toate zilele. Această greutate au simţit-o de altfel şi marii compozitori. La «a se gândea Rimski-Korsakov când spunea: „muzica transmite starea sufletească atât de precis şi exact încât uneori, şi chiar foarte adesea, îţi lipsesc cuvintele necesare pentru a descrie şi reda această istare sufletească44.

Curiozitatea ar putea să îndemne pe vreun cititor la o întrebare de acest fel: nu este oare tributară agnosticismului teza că limbajul nu e capabil să redea nuanţele sentimentelor exprimate de muzică? Nu

negăm astfel posibilitatea de a cunoaşte conţinutul muzicii?

Cuvintele sunt întotdeauna îndestulătoare pentru a relata tendinţa fundamentală a acesteia, sentimentele principale care se succed. Că rămân locuri care nu se pot reda cu ajutorul limbajului, e cât se poate de firesc. Dacă noi am putea exprima prin cuvinte obişnuite absolut tot ce ne transmite muzica la ce ar mai fi necesar să ascultăm muzica? în loc să mergem la operă să ascultăm *Evgheni Oneghin* vom citi romanul lui Puşkin şi ne vom considera informaţi şi asupra muzicii lui Ceaikovski. Dacă lucrurile ar sta aşa, ar însemna că ne-am priva de emoţia artistică cu totul originală şi de neînlocuit pe care ne-o trezeşte muzica. Iată ce spunea marele critic rus Serov în legătură cu această problemă: „Muzica în general completează poezia, spune ceea ce prin cuvinte este cu neputinţă sau aproape cu neputinţă de exprimat. Această însuşire a muzicii constituie principalul ei farmec, principala sa forţă de atracţie. Limbajul muzical este limbajul celor mai fine, uneori abia perceptibile frământări, afecte ale sufletului. Muzica cu text merge paralel cu poezia cuvintelor necoincizând însă întru totul, aşa cum de altfel şi trebuie să fie, altminteri muzica s-ar dovedi de prisos sau o slugă supusă poeziei". Şi în altă parte acelaşi mare gânditor spune: „Dacă tot ceea ce se petrece în sufletul omului ar putea fi transmis prin cuvinte, n-ar mai fi muzica pe lume". Putem adăuga că, de altfel, şi literaţii sunt de acord cu această idee şi nu se simt câtuşi de puţin supăraţi că, în redarea sentimentelor, muzica este încă neîntrecută. Vorbind despre durerea unui părinte al cărui copil murise, doctorul Kirilov din nuvela *Duşmanii*, de Celiov spunea că pe figura acestuia se aşternuse acea „frumuseţe subtilă şi abia perceptibilă a suferinţei omeneşti pe care oamenii nu vor reuşi atât de curând s-o înţeleagă şi s-o descrie şi pe care doar muzica este în stare. s-o redea".

Muzicii îi este aşadar caracteristic specificul emoţional, capacitatea de a exprima cu deosebită forţă sentimentele omeneşti şi deci de a acţiona asupra emotivităţii ascultătorului. Nu îngustează însă acest specific domeniul de exprimare al muzicii? S-ar părea că în această artă nu-şi pot găsi expresie idei, concepţii filosofice.

Pentru a ne da seama în ce măsură este întemeiată o asemenea presupunere, să ne întoarcem la *Neterminata* lui Schubert.

Arătasem că prima parte cuprinde multă durere, disperare a

eroului, care, descurajat parcă în faţa unor lovituri puternice ale vieţii, îşi pierde speranţele şi cade pradă mâhnirii şi resemnării. Ascultând cea de a doua parte, ai sentimentul că eroul a renunţat la orice fel de împotrivire, că s-a închis în sine lăsându-se în voia visurilor, a contemplării propriilor stări sufleteşti; melodiile din această parte creează o atmosferă contemplativă, de tristă îngândurare în care se cufunda eroul după renunţarea de a se mai împotrivi greutăţilor vieţii. Treci ud în revistă întreaga desfăşurare de sentimente nu descoperi oare la baza lor prezenţa unei concepţii destul de clare despre viaţă? Şi mai ales cel care va căuta să se informeze sumar şi despre epoca în care a trăit Schubert va remarca singur că această concepţie este strâns legată de starea de spirit a intelectualităţii germane din primul pătrar al veacului trecut, când reacţiunea ce urmase revoluţiei franceze zdrobise nenumărate idealuri luminoase în sufletele oamenilor. Schubert a dat expresie, prin melodiile nemuritoare ale simfonici sale, tocmai tendinţei artiştilor romantici de a întoarce faţa de la realităţile urâte şi prozaice ale timpului lor, cufundându-se în visurile despre (i uită viaţă, mai bună. Iată aşadar că muzica poate cu prima şi idei, ba chiar o anumită filosofie.

Ceea ce trebuie subliniat este că muzica nu transmite în mod direct asemenea idei. Sentimentele sunt îmbinate în aşa fel încât din desfăşurarea lor să se cristalizeze o anumită concepţie despre viaţă. Influenţa? moţională exercitată asupra ascultătorului îl împinge pe acesta la generalizări filozofice, bineînţeles în urma unui contact repetat cu opera muzicală. Specificul emoţional al muzicii continuă aşadar să-şi păstreze valabilitatea; prezenţa >sa nu stânjeneşte exprimarea ideilor dar determină un mod specific de transmitere a acestora.

Jixistă oare în viaţa de toate zilele sentimente în stare pură? Orice sentiment sau emoţie pe care le încercăm se află în legătură cu un proces al gândirii; sunt determinate de aflarea unei veşti sau de cunoaşterea unor realităţi noi, ne împing la anumite acţiuni sau hotărâri, schimbă felul nostru de a gândi etc. Sentimentele şi ideile sunt de nedesfăcut în viaţă. Iar în muzică n-ar putea fi altfel. Ajunşi la acest punct al discuţiei noastre putem aşadar spune că muzica oglindeşte viaţa noastră sufletească cu gândurile şi sentimentele care o

frământă. Oglindind viaţa sufletească, ca poate reda tendinţele spirituale ale unei întregi epoci, ale unei întregi categorii sociale.

*

După ce văzuse unul din spectacolele cu *Othello* date în ţara noastră de trupa sovietică *Mossoviet* cineva spunea: „N-am înţeles decât prea puţin din vorbele pe care le rostea Mordvinov. Dar felul cum intona aceste vorbe, unduirile glasului său, catiferat şi duios în clipele destăinuirii faţă de Desdemona, înspăimântător, ca un tunet, în clipele disperării – toate acestea mi-au transmis nemijlocit întregul zbucium al nefericitului maur. Mi-aş permite să spun că vocea sa era o adevărată muzică". Entuziastul admirator al lui Mordvinov nu greşea: între intonaţiile vorbirii şi muzică există multă asemănare, puternice legături. Plecând de la constatarea binecunoscută că intonaţiile vorbirii oglindesc starea sufletească a vorbitorului (ceea ce în arta scenică poartă numele de subtext) mulţi compozitori au imitat cu mijloace muzicale aceste intonaţii, intenţionând să redea astfel sentimentele, emoţiile de care ele erau impregnate. Există multe modele clasice de admirabilă exprimare muzicală a intonaţiilor vorbirii omeneşti. Compozitorul Dargoanâjski şi-a făcut un *întreg* crez artistic din redarea muzicală a intonaţiilor care însoţesc cuvintele pronunţate de om. „Vreau ca sunetul să exprime direct cuvântul – spunea el. Vreau adevărul". În *Rusalka* găseşti nenumărate ilustrări ale acestei preocupări. Când Natașa bănuieşte că Cneazul vrea s-o părăsească pentru a se căsători cu alta, ea îi adresează de două ori aceeaşi întrebare: „Te însori dar"? Cât de deosebite sunt însă una de alta prin intonaţie. Prima dată Natașa e uimită: un uşor salt melodic suitor (cvintă perfectă) redă ridicarea vocii – expresia bănuielii care se strecoară în suflet. A doua oară ea izbucneşte într-un strigăt de desperare; saltul melodic dur şi amplu (septimă) redă tocmai această izbucnire deznădăjduită a glasului

Compozitorul Musorgski a dus mai departe cuceririle lui Dargomâjski pe tărâmul redării muzicale a intonaţiilor vorbirii. El spunea: „... Muzica mea trebuie să fie reproducerea artistică a vorbirii omeneşti în cele mai fine inflexiuni ale ei, adică sunetele vorbirii omeneşti, ca manifestări exterioare ale gândurilor şi sentimentelor, trebuie, fără a exagera şi forţa nota, să devină muzică veridică, exactă,

dar artistică, înalt artistică". Şi cu câtă măiestrie redau recitativele şi melodiile lui Musorgski din *Boris Godunov* – vorbirea, când duioasă, când înfricoşătoare, a nefericitului ţar, tonul perfid şi insinuant al boierului Şuiski, sughiţurile, buna dispoziţie şi totodată apatia ce se reflectă în vorbirea celor doi călugări beţivi.

Nu trebuie să credem că redarea intonaţiilor vorbirii este posibilă numai în cazul muzicii vocale când avem de-a face ou cuvinte al căror sens trebuie subliniat prin intonaţii. Şi muzica instrumentală posedă suficiente mijloace pentru a crea imaginea vorbirii omeneşti. Beethoven sau Ceaikovski au sugerat deosebit de expresiv plânsul, suspinul, vorbirea tânguitoare. Îndată ce în orchestră răsună acordurile sumbre ce vestesic moartea lui Egmont (în uvertura cu acelaşi nume de Beethoven) se aud scurte fragmente melodice coborâtoare ca nişte suspine. Cea de a patra parte a *Simfoniei „Patetica"* de Ceaikovski începe prin câteva fraze melodice ale căror urcări şi coborâri îţi creează impresia unei implorări disperate care se rezolvă însă imediat în resemnare. De altminteri însuşi compozitorul a pus în fruntea acestei părţi indicaţia *adagio lamentoso*. Vom aminti de asemenea piesa *Cei doi evrei* din suita lui Musorgski *Tablouri dintr-o expoziţie*. Ea reprezintă dialogul dintre un evreu bogat şi unul sărac; compozitorul redă felul caracteristic de a vorbi aKfiecăruia – cel dintâi brutal, autoritar, celălalt timid/Cu glasul aproape stins de foame.

Muzica poate reda unduirea întrebătoare a glasului. Asemenea motive ale întrebării apar uneori în forme izbitor de asemănătoare, în muzica lui Lis/.

Sau a lui Ceâsar Franck:

Beethoven foloseşte un motiv asemănător la începutul celei de a patra ipărţi a *Cvartetului op. 135*. Caracterul întrebător al acestui motiv este subliniat de compozitor prin indicaţia literară pe care a pus-o sub notele muzicale: „Muss es sein?" (trebuie să fie?):

Trebuie reţinut însă faiptul că în toate cele trei cazuri compozitorii, redând intonaţia întrebătoare a vorbirii, au foloisit a cost mijloc pentru a exprima frămintările sufleteşti legate de marile

probleme ale vieţii omului.

*

Mulţi ani s-a reprezentat la noi opera lui Glinka *Ivan Susanin*. Cei care au îndrăgit această operă, atât de melodioasă şi pătrunsă de suflu patriotic, nu pot să nu-şi reamintească fermecătorul rond o al Antonidei din primul act. Să încercăm a ne rememora: din melodia largă, visătoare, cu un ritm foarte liber (ceea ce în muzică se cheamă *rubato*) a izvorât deodată un cânt zglobiu, şăgalnic şi tineresc. În închipuirea noastră parcă prinde contururi imaginea cunoscută a eroinei care apare în scenă îngândurată pentru ca numai după câteva clipe să-şi reverse dragostea de viaţă, bucuria de a-şi revedea în curând logodnicul ce urma să se întoarcă de la oaste. Chiar independent de imaginea scenică, muzica este îndestulătoare pentru a-ţi crea portretul moral al eroinei: înclinarea spre visare şi nestăvilită bucurie de a trăi, de a iubi sunt două trăsături esenţiale ale sufletului de fată. Dacă ne gândim şi la faptul că în melodia Antonidei străbat accente ale cântecului popular rus, imaginea muzicală se va întregi şi cu caracteristica naţională a eroinei. Antonida ne apare ca un tip de fiică a poporului rus şi ceea ce e mai uimitor e că Clinka i-a creat acest cuprinzător portret sufletesc printr-o singură arie.

Cititorul remarcă desigur cum se lărgeşte necontenit răspunsul pe care începusem a-l da întrebării introductive: ce ne spune muzica? După câte vedem, muzica are şi posibilitatea ca, prin mijloace relativ sumare şi pe o întindere de timp foarte limitată, să-ţi creeze imaginea unui erou, cu trăsăturile sale sufleteşti esenţiale, lucru pentru care un scriitor ar fi trebuit să consacre, probabil, multe pagini de analiză psihologică, de povestire, de dialog.

*

Dar muzica nu se limitează la oglindirea trăirilor sufleteşti ale omului. Este drept, aceasta rămâne principala sarcină a sa, însă nu pot fi trecute cu vederea măriile posibilităţi pe care le posedă arta muzicală în oglindirea şi sugerarea fenomenelor lumii materiale, adică a tot ceea ce se află în afara eului nostru. Nu credeţi, de pildă, că muzica, artă care are la bază sujie tul, poate reda foarte sugestiv nesfârşita varietate a fenomenelor sonore din realitate? Aduceţi-vă aminte de ultimul act din *Rigoletto*. În timpul în care Sparafucille îşi

aşteaptă victima, se aude şuieratul vântului care creşte şi descreşte; această imagine auditivă a fost creată prin felul în care se mlădiau vocile corului mut, introdus în orchestră. Dar ce să mai spunem despre acea impresionantă scenă a încoronării din *Boris Go dunov* de Musorgski! Te simţi parcă la un moment dat copleşit de dangătul clopotului uriaş de biserică ce se amestecă cu dangătele altor clopote mai mici şi a căror intensitate creşte cu o forţă teribilă. Pentru sugerarea lor au fost folosite resursele întregii orchestre simfo nice. Exemple de această natură se pot multiplica la infinit; nu este necesar să insistăm mai departe. Este poate interesant să menţionăm în treacăt preocupările pe care le-au avut mulţi compozitori de a reda prin sunete muzicalo glasul păsărilor, animalelor. Ascultaţi atunci când veţi avea prilejul *Carnavalul animalelor* de Saimt Saëns sau *Tablouri dintr-o expoziţie* de Musorg schi. Pe cei care nu le cunoaşteţi, v-ar amuza mult să aflaţi cum poate muzica să redea cearta dintre găini şi cocoşi, piuitul puilor de găină care abia au ieşit din găoacele lor, cinteeul cucului, hi-ha-ul măgarului, ciripitul păsărilor într-o colivie.

Aici nu este vorba de naturalism, aşa cum şi-ar putea imagina unii. Naturalistă ar fi acea operă muzicală în care imitarea sunetelor din natură ar constitui un scop în sine. În lucrarea *Păsări exotice* compozitorul Messiaen – de altfel incidental atras de asemenea ţeluri – şi-a propus ca unică sarcină reproducerea felului de a cânta al unor păsări ceea ce face ea muzica *no* nA parii săi-acă din punct de vedere al melodiei. În piesele pe care le-am pomenit însă atât imitarea vântului, cât şi aceea a clopotelor sau a cucului nu constituiau im snop în sine ci erau subordonate preocupării de a comunica o stare sufletească, de a crea o imagine expresivă şi totodată plastică. În *Rigoletto*, imitarea vântlilui accentua atmosfera apăsătoare şi sumbră a nopţii în care se consuma drama nefericitului bufon. În *Boris Cotlunov* imitarea clopotelor bisericii ne introduce în ambianţa sărbătorească, măreaţă a încoronării ţarului; de altfel imitarea clopotelor constituie numai un aspect al imaginii încoronării, deoarece îndată ce sunetele lor se sting, se impune melodia puternică şi entuziastă a poporului care-l întâmpină pe Boris. Cât despre cucul din *Carnavalul animalelor*, cântul specific al acestuia (imitat de clarinet) este doar un detaliu al imaginii muzicale; pe primul plan se află melodia liniştita a pianului, sugerând

atmosfera paşnică a naturii pe fondul căreia se aude din când în când glasul cucului. Aceasta nu este naturalism ci redare realistă a sunetelor naturii, menite să dea imaginilor muzicale mai multă plasticitate, mai multă putere de evocare. Căci, aşa cum arăta Rimski-Korsakov, „imitaţia goală a sunetelor coboară importanţa artei muzicale, iar o asemenea imitaţie sonoră nici nu există într-o operă artistică".

Deşi muzica posedă numeroase posibilităţi de a imita sunetele naturii, imitarea aceasta constituie aşadar numai un procedeu particular. La fel stau lucrurile atunci când muzica redă, să zicem, diferite aspecte vizuale din natură. Aisemenea aspecte ne sugerează bunăoară *Simfonia pastorală* de Beethoven ale cărei părţi componente poartă titluri ea: *Trezirea unor sentimente vesele la sosirea la ţară*, *Scenă lângă râu*, *Reuniune veselă a ţăranilor*, *Furtună*, *Cântecul păstorului*. Toate acestea sunt redate de Beethoven nu în mod direct, ci sub aspectul sentimentelor pe care le-au trezit în sufletul său. Pe drumul deschis de Beethoven au mers numeroşi compozitori care s-au străduit să sugereze în operele lor frumuseţile naturii; ei n-au uitat niciodată că puterea muzicii constă în exprimarea trăirilor sufleteşti, că sugerarea imaginilor vizuale trebuie să constituie deci un detaliu, un procedeu subordonat specificului emoţional al muzicii. O asemenea strădanie i-a reuşit magistral lui George Enescu, ale cărui suite *Impresii din copilărie*, *Sătească* redau evocator priveliști ca pâiint sub lună, furtuna în noapte, casa părintească în asfinţit, zborul păsărilor călătoare etc. Succesul lucrărilor a fost asigurat de faptul că în ele, cu toate tendinţele descriptive ale autorului, primul plan îl ocupă întotdeauna melodia largă, expresivă, ecoul muzical al acelor dulci fiori pe care le năşteau în sufletul compozitorului priveliştile înconjurătoare. Preocupări asemănătoare a avut şi compozitorul Mihail Jora în suita sa *Priveliști Moldoveneşti* sau Marţian Negrea pe care I-au inspirat Munţii Apuseni, în suita simfonică cu acelaşi nume.

Muzica posedă de asemenea resursele necesare creării imaginii luminii ori a întunericului. Rimski-Korsakov, maestru al muzicii picturale, a creat în introducerea la actul doi al operei *Ţar Saltan* imaginea stelelor ce strălucesc *pe* cer; pentru aceasta el a folosit sunete sacadate într-un registru foarte înalt, executate de instrumentul numit *glockenspiel* ce imită sonoritatea clopoţeilor. Cât despre redarea

întunericului, unul din exemplele interesante ni-l oferă un fragment din Scena II (*grădina Capuleţilor*) din *Romeo şi Julietta* de Berlioz, ale cărui acorduri în *pianissimo* îţi trezesc în minte imaginea unei nopţi sudice, calde şi parfumate.

S-ar părea că am trecut în revistă aproape întreg universul. Dacă muzica poate reda sau sugera tot ce se aude şi se vede în realitate, înseamnă că nu există fenomene care să scape din sfera sa de cuprindere! Într-adevăr, aşa stau lucrurile, dar numai în măsura în rare fenomenele respective au legătură cu viaţa sufletească a omului sau îl impresionează pe acesta.

Totuşi, iubite cititor, să nu crezi că am epuizat răspunsul la întrebarea pe care ne-am pus-o în introducere. I'r.in mijloace foarte modeste, muzica ne poate evoca o întreagă epocă istorică: simpla citare în opera unui compozitor contemporan, să zicem, a unui cântec legat de anumite evenimente din viaţa poporului, ne face să retrăim acele evenimente, să vedem parcă aievea oamenii care le-au dezlănţuit, acţiunile lor. Citând în poemul său simfonic *Prăbuşirea Doftanei* fragmente din cântecele care au însoţit în trecut lupta comuniştilor ilegalişti *Hei trece*, *trece* şi *Nu bate*, compozitorul A. Mndelsohn ne evocă această luptă, sacrificiile, suferinţele şi eroismul acelor ce au susţinut-o. Cât despre *Imnul Uniunii Sovietice*, plasat după acele episoade re redau suferinţele şi lupta încordată a comuniştilor, el îţi trezeşte imaginea eliberării poporului cu sprijinul oştilor sovietice, zilele de neuitat din preajma lui 23 August 1944.

Toate aceste posibilităţi pe care le are muzica de a reflecta multilateral viaţa nu există izolat ci, de cele mai multe ori, se împletesc armonios într-o operă muzicală, dzând imaginilor acesteia un caracter concret şi plastic. Ascultând *Uvertura 1812* de Ceaikovski sesizăm cu uşurinţă că exprimarea eroismului şi frumuseţii sufleteşti a poporului rus merge mână în mână cu evocarea aproape vizuală a încleşterii celor două forţe, sugerarea atacului şi înfrângerii armatelor franceze (prin folosirea unor crâmpeie din *Marseilleza*) sau a victoriei poporului rus (prin imitarea dangătului de clopote) etc.

Din tot ce am expus până acum reiese că muzica excelează în redarea a ceea este pozitiv, luminos în viaţă. Ea este capabilă să redea avântul eroic al luptei, gingăşia şi focul arzător al dragostei, durerea

marilor suferinţe omeneşti, într-un cuvânt, imagini şi sentimente care te înalţă sufleteşte; să fie oare muziica lipsită de capacitatea de a înfăţişa laturile înapoiate, negative ale vieţii pentru ca, ajutâindu-te să le cunoşti mai bine, să-ţi inspire indignare sau dispreţ faţă de acestea? Literatura doar, ipe lângă chipurile sublime ale unor eroi ca Romeo, Julieta, Cidul, Ta ti an a, Korceaghin, Koşevoi, a dat omenirii – pentru a o ajuta sănşi cunoască mai bine duşmanii – imaginile odioase a e unor Harpagon, Jago, Pliuşkin, Hlestakov. Este drept că forţa muzicii constă în înfăţişarea a ceea ce este înălţător sau pozitiv în viaţă, dar acest specific al ei nu exclude posibilitatea de a reda demascator laturile negative ale vieţii. Şostakovici şi-a închinat a sa renumită *Simfonie a Leningradului* eroismului cu care oamenii sovietici iau apărat şi salvat acest leagăn al revoluţiei socialiste. Tocmai pentru a pune mai bine în lumină valoarea neobişnuită a acestui eroism şi-a propus compozitorul să creeze totodată şi imaginea duşmanului fioros, brutal, inuman, pe care-l aveau de înfruntat oamenii sovietici. O temă de marş rigidă, neînsufleţită este reluată în 12 variaţiuni orchestrale pe parcursul cărora ea capătă o amploare crescândă; tocmai în momentul în care ea ni se înfăţişează ea o forţă nemiloasă şi uriaşă a cărei revărsare pare de nestăvilit, se afirmă imaginea rezistenţei de neînfrânt a poporului sovietic în faţa cotropitorilor hitlerişti. Să ne gândim de asemenea la partea *Cruciaţii la Pskov* din cantata lui Prokofiev *Aleksandr Nevski*, în care tot o temă sinistră de marş, dar cu o stranie rezonanţă bisericească, întruchipează forţa oarbă a cotropitorilor. Atât în *Simfonia Leningradului* cât şi în *Aleksandr Nevski* imaginea negativă a duşmanului se distingea prin lipsa unui conţinut de sentimente umane. Prezentarea lor muzicală a implicat – am putea spune – o negare a specificului prin excelenţă emoţional al muzicii. Această negare nu ne-a supărat însă deoarece, în operele amintite, ea apărea ca un element subordonat înfăţişării chipului nobil şi luminos al poporului, a cărui bogată viaţă sufletească constituie izvorul principal şi veşnic de inspiraţie pentru arta muzicală. Concluzia? Numai punând pe primul plan ceea ce este pozitiv, înălţător, adânc uman în viaţă, muzica poate să redea şi laturile negative, odioase ale acesteia. Redarea predilectă şi insistentă a aspectelor morbide ale vieţii, caracteristică unor lucrări ale decadentismului occidental, nu poate să constituie o preocupare

esenţială a compozitorului umanist.

Unul din mijloacele de căpetenie prin care literatura înfăţişează şi totodată demască personajele negative este acela al satirei. În arta plastică ar echivala cu caricatura. Muzica posedă şi ea mijloace corespunzătoare deşi nu din asemenea mijloace îşi soarbe uriaşa ei forţă de a influenţa pe ascultători. Schumann şi Wagner, de pildă, au satirizat deosebit de sugestiv conservatismul şi rutina artiştilor închistaţi în tipare învechite, primul în suita *Carnavalul*, celălalt în opera *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*; de remarcat însă că temelor muzicale îngheţate şi prozaice ce caracterizează asemenea personaje, compozitorii le opun melodiile avântate, pline de emoţie şi de poezie ale partizanilor inovaţiei în artă. (Davidienii la Schumann, poetul cântăreţ Walter von Stolzing la Wagner.)

Prin prisma trăirilor sufleteşti muzioa poate exprima deci, în linii mari, tot ce exprimă şi literatura, adică viaţa în toată multilateralitatea ei.

Şi pentru că am pus în discuţie analogia cu literatura vom adăuga că muzica poate reda cu mijloacele ei specifice chiar desfăşurarea unui subiect literar.

Cel care ascultă poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss va putea urmări pe parcursul desfăşurării muzicale o serie de aventuri ale acestui năstruşnic şi isteţ erou popular. La început orchestra expune o temă vioaie, cu un ritm capricios, ce schiţează însăşi imaginea personajului. Diferitele variaţii ale acestei teme ne prezintă în continuare câteva din peripeţiile lui Till; îl vedem tachinând gospodinele în piaţă, apoi deghizat în preot pentru a înşela pe alţii; în episoadele următoare, Till va apărea făcând curte unei femei frumoase care-l respinge, sau bătându-şi joc de pedanţi. Deznodământul trist al întâmplărilor lui Till, care e judecat şi apoi spânzurat, e tratat de Richard Strauss nu fără o nuanţă de umor.

Numai că asemenea lucrări au dezavantajul de a nu fi înţelese aşa cum trebuie atunci când ascultătorul nu cunoaşte în amănunţime baza lor literară. Mai accesibile sunt acele compoziţii muzicale care, deşi întemeiate pe un subiect literar, redau nu înlănţuirea diferitelor întâmplări ci ideea generală a acelui subiect. Gând a compus *Simfonia „Faust”*, Liszt nu şi-a propus să redea succesiunea diferitelor episoade

din cunoscutul poem al lui Goethe. În cele trei părţi ale simfoniei el creează trei imagini esenţiale: neliniştea lui Faust, iubirea suavă a Margaretei şi acţiunea diabolică a lui Mefisto care-şi bate joc de iubirea curată dintre Faust şi Margareta. Concluzia senină şi mângâietoare cu care îşi încheie lucrarea ne aduce imaginea mântuirii lui Faust, mântuire al cărei preţ a fost, după cum se ştie, moartea Margaretei. Întreaga poveste a doctorului Faust ne este astfel sugerată prin prezentarea ideii generale a subiectului, ce se cristalizează prin alăturarea imaginilor amintite. Pe aceeaşi cale a mers şi Ceaikovski în fantezia sa *Romeo şi Julieta*. Ascultând-o nu vei sesiza niciunul din numeroasele episoade pe care le conţine tragedia lui Shakespeare: nici duelul dintre Romeo şi Tybalt, nici apariţia lui Romeo în plină noapte în camera Julietei. nici fuga eroului din cetate şi nici măcar momentul sinuciderii eroinei. Ceea ce îţi comunică muzica este ideea dragostei sublime a eroilor înfruntând vrăjmăşia celor două familii, precum şi deznodământu! tragic al acestui conflict. Simţi însă că îţi este cu totul de ajuns, că nu sunt necesare amănunte…

Într-adevăr, câtă vreme muzica e împinsă să redea cu prioritate succesiunea unor fapte mărunte şi precise din viaţă ea se află în pericolul de a-şi pierde caracterul emoţional, melodiile nu se mai pot desfăşura larg, opera se poate coborî la nivelul unei ilustraţii muzicale. La asemenea rezultate a ajuns uneori Richard Strauss când a ţinut cu orice preţ să redea prin muzica sa diverse amănunte ale vieţii casnice sau lupta lui Don Quijote cu morile de vânt. Dimpotrivă, muzica compozitorului capătă aripi, melodie, forţă de a emoţiona atunci când acesta pune pe primul plan exprimarea unui conţinut de idei şi sentimente cărora el le subordonează sugerarea cutăror sau cutăror amănunte de ordin material din viaţă, din natură. Muzica exprimă deci cu forţă inegalabilă şi cu precădere viaţa sufletească a omului, trăirile acestuia şi, prin intermediul lor, ea poate reda şi sugera nesfârşita varietate a fenomenelor realităţii – de la fizionomia omului până la încleştarea marilor bătălii. Lucrul acesta I-a spus de altfel Serov într-o formă mult mai expresivă şi mai pregnantă care poate constitui un concis rezumat şi totodată o excelentă concluzie a acestui destul de lung capitol:

„Muzica este limba nemijlocită a sufletului… însă sufletul în

sfera afectelor lui este impresionat într-o măsură mai mare sau mai mică de tot ce se petrece cu omul în microcosmosul său, adică în sine însuşi, în „eul" său, precum şi în natură şi în lumea exterioară. Aşadar în muzică se poate reflecta întreaga viaţă omenească în măsura în care ea „emoţionează41 sufletul prin sentimente de tristeţe, de jale sau de bucurie, cu toate nuanţele nesfârşite ale acestor sentimente… Starea sufletească poate fi provocată de orice pe lume: de evenimente contemporane, de fapte istorice, de întâmplări diferite din viaţa particulară, de un poem, o dramă, un roman, un tablou, natură etc. Deci sfera adevărată a limbajului muzical este tot atât de nelimitată ca şi sfera celorlalte arte, atât timp cât muzica rămâie reflectarea stării sufleteşti44.

Continuând o veche tradiţie de gândire, inaugurată de Aristotel şi apoi, din secol în secol mereu adâncită, noi vedem în muzica ecoul marilor procese ale realităţii, transfigurate însă liric de către compozitor. Bacii, Beethoven, Ceaikovski şi Mahler au exprimat frământările epocii lor; muzica românească contemporană poartă pecetea epocii de construire a socialismului cu idealurile, luptele, victoriile sale.

Descoperisem, cu totul întâmplător, printre aspiranţii rom mi de la Moscova, un vechi coleg de liceu despre a cărui soartă nu mai aflasem nimic de mulţi ani. Cum ştiam că pe vremuri nu era insensibil la chemarea artei şi, mai ales, pentru că îmi făcea plăcerea să petrecem o duminică împreună, l-am invitat la un concert în sala Con serva torului. Prima parte a programului conţinea, printre altele, poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. În general nu mă simt atras tră explic cuiva muzica pe care urmează s-o asculte; am convingerea că aceste aşa-zise „lămuriri introductive" mai mult derutează pe ascultător şi înăbuşă spontaneitatea reacţiei acestuia faţă de muzică. Dar cum amicul insista, i-am povestit, în timp ce ne aşteptam rândul la garderobă, subiectul cu care Strauss şi-a însoţit poemul său simfonic. Cât aveam s-o regret…

De-abia se dezlănţuise antrenantul ritm al muzicii straussiene, >că simţii cotul urmat de întrebarea şoptită a amicului:

— Spune-mi, te rog, mai e mult până-l spânzură ţie Till?

— O, mai e încă, răspunsei: dar mai bine fii atent la muzică.

Nu izbutisem însă a potoli nerăbdarea vecinului meu decât pentru două-trei minute.

— Nu cumva acum îl spânzură pe Till? sări el la un moment dat, alarmat de un acord mai brutal al orchestrei.

— Nu, făcui eu sec şi vădit deranjat.

Speram să obţin linişte până la sfârşitul audiţiei când, în momentul reluării duioasei teme povestitoare din introducere, prietenul ani se adresă pe un ton puf şi simplu intrigat:

— Spune-mi dragă, dar totuşi când îl spânzură pe Till?

— Till e deja mort, aşa încât din respect pentru defunct ar fi bine să păstrezi tăcere, îi ripostai eu pe un ton nu mai puţin intrigat.

Peste câteva minute ne aflam faţă-n faţă într-unul din foaierele Conservatorului.

— De ce te-au supărat întrebările mele? începu amicul, blajin şi împăciuitor.

— Pentru că nu vrei să asculţi muzică şi-i împiedici şi pe alţii s-o asculte.

— Dar bine, nu tu mi-ai povestit subiectul? Nu era de datoria încă să urmăresc toate evenimentele de care vorbeai?

— Ţi-am povestit peripeţiile prin care trece Till, deoarece e bine să cunoşti subiectul din care compozitorul s-a inspirat, dar nu trebuie să deduci că muzica este sclava acestui subiect. Ea îşi are logica sa proprie, sfera sa proprie *de* expresie, şi pe acestea trebuie *să* le urmăreşti în primul rând.

— Cum adică, ascultând muzica lui Strauss trebuia să fac abstracţie de subiectul ei literar?

— Nu asta spun. Aflându-te în faţa muzicii, indiferent dacă aceasta are sau nu la bază un argument literar, atenţia ta trebuie să se concentreze în primul rând asupra ideilor muzicale şi dezvoltării lor. Asociaţiile la care te îndeamnă argumentul literar *se vor* grefa pe aceste idei, le vor materializa, le vor colora, vor naşte în închipuirea ta un tablou plastic al peripeţiilor lui Till, dar ele rămân întotdeauna un element subordonat ideilor muzicale. Ori de câte ori asculţi o compoziţie însoţită de un subiect literar, punctul tău de plecare, de reper, să rămână mereu muzica.

— Dar bine, eu laţii citit că astfel de subiecte înlesnesc

înţelegerea muzicii. Nu e mai nimerit să le iau pe ele ca punct de orientare în labirintul ideilor muzicale?

— Asta e o prejudecată şi, d: n păcate, foarte răspândită. Nu numai că prezenţa unui asemenea text descriptiv nu facilitează, dar dimpotrivă, face mai complicată înţelegerea muzicii, deoarece îl încarcă pe ascultător cu o problemă în plus: urmărirea corespondenţei dintre evenimentele povestite în text şi desfăşurarea muzicii. În poemul simfonic *Don Quijote* al lui Richard Strauss, fiecare din cele 10 variaţii redau una din aventurile nefericitului cavaler al tristei figuri. Aceste variaţii se înlănţuie atât de organic încât cel ce ascultă muzica pentru întâia dată, cu greu îşi poate da seama când se termină o variaţie şi când începe alta. Ei bine, nu de mult, când am ascultat în concert acest poem simfonic n-am putut aproape de loc să mă concentrez din cauza vecinilor care se întrebau mereu unul pe celălalt: „Or fi apărut berbecii?" (e vorba de berbecii pe care Don Quijote îi ia drept armata duşmană). Nu ştiu diacă au izbutit să identifice eu exactitate momentul apariţiei berbecilor, dar ştiu precis că din muzică ei n-au înţeles nimic. Această excesivă detailare a subiectului împiedică multe dintre poemele simfonice ale lui Strauss să pătrundă adânc în mase. În timp ce o simfonie de Mozart sau Haydn, *un* concert de Beethoven sau Cliopin, deşi nu-şi propun să reproducă niciun fel de peripeţii literare, au câştigat definitiv simpatia marelui public. Simpla prezenţă a unui subiect, a unui comentariu literar, nu asigură totdeauna accesibilitatea operei muzicale. Spune drept: te-a ajutiat toată povestirea aventurilor lui Till să înţelegi mai bine muzica lui Strauss?

— Nu, dimpotrivă, mulţimea episoadelor m-a derutat…

— Nu trebuie să vezi aici un viciu al însuşi principiului simbiozei dintre muzică şi literatură. Principiul e cât se poate de rodnic şi a făcut să se mască mari capodopere. Viciul trebuie căutat în felul cum Strauss concepe uneori programul operelor sale: încărcat cu o mare cantitate de fapte exterioare, cu tot felul de aventuri şi întâmplări. Un asemenea mod de a concepe programul vine în contradicţie cu specificul muzicii – acela de a exprima cu prioritate nu lumea exterioară, ci viaţa sufletească a omului, de a nu putea ancora în terenul aspectelor particulare, deoarece puterea ei constă în zborul

avântat spre marile generalizări umane. Dar geniul muzical al lui Strauss a învins această concepţie cam naturalistă despre programatism. În ciuda ei, multe din poemele sale simfonice cuceresc prin frumuseţi melodice şi intensitatea sentimentului, care dau muzicii independenţă expresivă.

— Dar mai poate exista şi un altfel de programatism decât acela propriu lui Strauss?

— Desigur. Uite bunăoară pe cel caracteristic muzicii lui Liszt. Acesta evită subiectele încărcate de fapte care, la un moment dat, pot încătuşa forţa generalizatoare a muzicii. În *Prometeu*, în *Preludiile*, în *Simfonia „Faust1, 1*, el recurge la programul filozofico-poetic care, în loc să descrie înlănţuirea unor evenimente, sugerează ascultătorului atmosfera spirituală pe care o va degaja muzica. Fără îndoială că un asemenea comentariu literar, impregnat nu de anecdotică, ci de un elan liric, este mult mai adecvat specificului muzicii decât încărcatele subiecte straussiene.

— Desigur că astfel de comentarii literare favorizează şi o mai uşoară înţelegere a muzicii – mă întrerupse interlocutorul.

— Nu, îi replicai eu categoric. Să fim înţeleşi din <ipul locului: comentariul literar poate să fie oricât de interesant, dacă ideile muzicale ale operei nu se imprimă în conştiinţă, făcând să vibreze coardele sensibilităţii, opera muzicală îi rămâne străină ascultătorului. Programul de tip filozofico-poetic este desigur mai adecvat specificului muzical decât programul anecdotic, dar iată, unii compozitori moderni occidentali folosesc pe scară largă acest gen de programatism, şi totuşi muzica lor nu izbuteşte să cucerească sufletul maselor. Şi *Ciocanul fără stăpân* şi *Chipul nupţial* ale lui Boulez rămân obiect de desfătare al unui cerc extrem de îngust. Asta pentru că însăşi structura muzicală a acestor opere n-a fost concepută cu scopul trezirii unui răsunet larg în conştiinţa ascultătorilor. Hotărâtor, aşadar, pentru înţelegerea operei este însuşi limbajul muzical folosit de compozitor pentru a exprima atitudinea sa faţă de viaţă. Pe fondul acestui mesaj muzical-expresiv programul adaugă asociaţii care colorează reprezentarea generată în noi de desfăşurarea muzicii. În mod nermal nu programul, ci muzica însăşi determină şi orientează percepţia ascultătorului; programul plasticizează, îmbogăţeşte această percepţie.

— Cred că acum încep a înţelege, zise, luminându-se parcă puţin, amicul meu. Dacă vreau să pătrund cu adevărat sensul operei muzicale, trebuie să-mi îndrept toată atenţia spre desfăşurarea muzicii însăşi…

— Da, ai pus punctul pe i. Ceea ce nu înseamnă că pe viitor, când vei asculta, să zicem, *Manfred* sau *Tablouri dintr-o expoziţie*, *Daphnis şi Chloe* sau *Marea*, va trebui să ignori comentariul literar, să faci abstracţie de acesta. Problema constă în a nu-l fetişiza în a nu uita că – în raport cu muzica – el are un rol subordonat, plastic; că ceea ce noi cerem de obicei de la arta muzicală – exprimarea celor mai subtile nuanţe ale sufletului – este redat nu de acest comentariu, ci de sunetele muzicale înseşi.

— Revenind acum, de unde am plecat: Când îl voi asculta data următoare pe *Till*, va trebui sau nu să mă mai gândesc la anecdotă?

— Cum să-ţi spun? Şi da. şi nu… În măsura în care toată această povestite te împiedică să te concentrezi pentru a urmări desfăşurarea muzicii, caută s-o uiţi. Deprindere să înţelegi şi că urmăreşti muzica în logica ei interioară. Numai sesizând această logică vei sesiza şi mesajul propriu muzicii care e infinit mai profund, mai generalizator, decât programul ce o însoţeşte. Sensul poemului simfonic al lui Strauss nu se reduce la ilustrarea păţaniilor lui Till. El este mult mai larg cuprinzător. Totuşi Strauss a fost sincer impresionat de figura legendară a lui Till şi mesajul muzicii sale, oricât de larg cuprinzător ar fi el, e intim legat de peripeţiile acestui erou. Din punctul acesta de vedere n-ai dreptul să uiţi subiectul literar, chiar dacă el este obositor de încărcat. Dar interesează-te mai amănunţit de el din clipa când îţi va fi devenit cât de cât clară structura muzicală a operei, cu temele ei principale, cu transformările la care ele sunt supuse. Atunci îţi poţi permite luxul de a identifica momentul când eroul se deghizează în preot sau când, în episodul spânzurării, orchestra redă privirile crucişe ale bietului Till. Altminteri, *pomină* de la asemenea momente, te vei învăţa să vezi în muzică ilustrarea şi imitaţia unor fapte exterioare. Aceasta ar fi o înţelegere denaturată a muzicii.

Fereşte-te de ea!

CUM CHEEAZĂ COMPOZITORUL

I’plecând de la premiza că orice compozitor gândeşte în sunete,

mulţi teoreticieni idealişti au contestat posibilitatea vreunei legături între procesul creaţiei şi viaţa înconjurătoare. După ei imaginile muzicale ar fi produsul exclusiv al spiritului omenesc, fără nicio contingenţă cu viaţa concretă: compozitorul, afirmă unii esteticieni idealişti, gândeşte melodic, armonic, orchestral, deci gândirea muzicală nu poate avea nimic comun cu fenomenele realităţii. Un estetician german, Hamman, afirma că muzica „în virtutea jocului pur al formelor, îngrădit de sunete, este cea mai estetică dintre arte şi cea mai puţin legată de viaţă".

Adevăraţii compozitori au fost însă de altă părere. Musorgski îi povestea într-o scrisoare lui Stasov, că, pe când se afla la ţară, în gubernia Piskov, într-o zi însorită de iarnă, privea cum o întreagă mulţime de ţărani străbăteau anevoie prin zăpada uriaşă; unii dintre ei cădeau şi numai cu greutate izbuteau să se ridice. „Era totodată frumos, plastic, serios şi comic – spunea Musorgski. Şi dintr-odată zise arătă, din depărtare, o mulţime de tinere ţărănci care mergeau cântând şi râzând pe potecă. În mintea mea acest tablou s-a cristalizat în formă muzicală şi, de la sine, neaşteptat, s-a conturat prima melodie „mergând în sus şi în jos" *à la* Bach; fetele vesele care râdeau, îmi apăreau sub forma unei melodii din care am făcut apoi partea mijlocie sau trio. Dar toate acestea *în modo classico*, conform cu preocupările mele muzicale din vremea aceea. Şi iată aşa a ieşit la lumină *Intermezzo*-ul meu".

Ce ne dovedeşte această relatare a marelui clasic rus dacă nu tocmai strânsa legătură dintre lumea exte-U – Muzica artă greu de înţeles?

rioară şi – procesul de creaţie al imaginilor muzicale V Tot lui Musorgski îi plăcea să spună că „artistul nu poate să fugă de lumea exterioară şi chiar în nuanţele sale obiective se reflectă impresiile lumii exterioare".

Se impune deci o primă constatare: impresiile căpătate de la viaţă constituie izvorul imaginilor muzicale, aceste impresii fiind prelucrate de – către compozitor cu facultatea sa de a gândi muzical. Amintiţi-vă de filmul Musorgski. Într-una din scenele filmului se arată cum s-a născut – în mintea compozitorului melodia atât de dureroasă a nebunului care deplânge în *Boris Godunov* soarta bietei Rusii. Pe când

lucra la această operă el a văzut cum din porunca boierului, era schingiuit un ţăran pentru o greşeală pe care n-o comisese; gemetele acestuia s-au transformat, în fantezia compozitorului, într-o melodie tânguitoare care avea să exprime în operă toată jalea poporului rus asuprit.

Nu trebuie însă să înţelegem înrâurirea realităţii înconjurătoare asupra compozitorului ca oglindire pasivă în conştiinţa acestuia. Compozitorul poate fi emoţionat, uimit, revoltat, zguduit de ceea ce vede sau aude în anumite împrejurări; din contactul cu fenomenele realităţii se naşte aşadar reacţia sa sufletească sub impulsul căreia se încheagă, se cristalizează imagini muzicale (şi în primul rând melodiile – aşa-zisele teme) corespunzătoare. Cu multă subtilitate a relevat acest aspect al procesului de creaţie Rimski-Konsakov care spunea următoarele în legătură cu felul cum a compus un fragment din opera sa *Pskoviteanca*: „Perspectiva apropiatei călătorii în adâncul pădurii, înăuntrul Rusiei, a trezit dintr-odată în mine un val de iubire faţă de viaţa poporului rus, faţă de istoria sa în general şi de *Pskoviteanca* îndeosebi… Sub impresia acestor sentimente, m-am aşezat la pian şi am improvizat imediat

Iriua corului care se va cânta în scena întâlnirii ţarului Ivan cu poporul pskovitean".

Ar fi greşit însă a crede că fiecare melodie sau fiecare parte din simfonia, concertul unui compozitor csie rezultatul unei anume impresii căpătate prin contactul cu lumea înconjurătoare. Foarte adesea lucrurile lui se prezintă chiar atât de simplu. De cele mai multe ori o lucrare muzicală, sau chiar întreaga creaţie a unui compozitor, este rezultatul nenumăratelor impresii pe care le-a căpătat acesta prin experienţa sa socială, artistică. Aceste impresii se acumulează treptat, sunt prelucrate de facultatea sa de a gândi în imagini muzicalo care le transformă în intonaţii sau motive, teme muzicale (concepute adesea de compozitor pentru un anumit instrument sau voce, şi cu o armonie care le întregeşte sensul). În o serie de cazuri el chiar îşi notează aceste reacţii specific muzicale la impresiile vieţii. Dacă aveţi vreodată prilejul să răsfoiţi la vreun muzeu caietele de însemnări ale marilor compozitori, veţi rămâne uimiţi de perseverenţa cu care ei îşi notau orice „idee muzicală" ce le apărea în conştiinţă, indiferent că era vorba

de o temă, de un fragment de temă – de o înlănţuire de acorduri etc. Atunci când compozitorul îşi propune să abordeze o anumită temă de viaţă sau un gen muzical, ol selecţionează şi organizează întregul material de impresii acumulate în lumina ideii pe care îşi propune s-o dezvolte într-o compoziţie. Dacă analizezi creaţia oricărui compozitor de seamă şi o confrunţi cu experienţa de viaţă a acestuia, nu se poate să nu constaţi corespondenţa care există între artist şi opera sa. Iată-l de pildă pe Schumann. Acest mare compozitor a fost în timpul vieţii sale un înflăcărat luptător pentru triumful ideilor noi, revoluţionare, împotriva mediocrităţii şi rutinei în artă. A fost martor şi simpatizant al revoluţiei de la 1848 şi în mod special al răscoalei din Dresda (1840) împotriva regelui Saxoniei care refuza să dea o constituţie poporului. A organizat, condus şi redactat multă vreme publica*ţia Nouă gazetă muzicală*, organ de luptă împotriva a tot ce era filistin – adică înapoiat, mediocru, conservator – în artă. A trebuit să înfrunte cu eroism greutăţile vieţii pentru a se putea afirma ca muzician. Familia sa nu i-a îngăduit timp îndelungat să se consacre muzicii, obligându-l să studieze o disciplină (dreptul) pentru care nu simţea înclinaţie. Pe de altă parte, în plin apogeu al măiestriei pianistice – căci acestui instrument dorea la început Schumann să i se consacre – suferă la mână un accident care-l face inapt pentru cariera aleasă; nu mai vorbim de cumplita boală nervoasă care i-a măcinat necontenit existenţa curmându-i viaţa în plină putere de creaţie. împotriva tuturor acestor greutăţi – care pe unii i-ar fi copleşii

— Schumann a luptat cu abnegaţie, conştient de focul său lăuntric, de marea misiune ce poate să îndeplinească. Nu credeţi că dintr-o asemenea existenţă de luptător a sorbit Schumann frământarea, avântul, patosul ce străbat cele mai bune pagini ale simfoniilor sale? Revoluţiei din 1848 i-a închinat o serie de marşuri şi coruri pe texte revoluţionare (*La arme*, *Cântecul libertăţii*, etc.) despre care spunea că „sunt scrise în întregime cu avânt înflăcărat44. În *Carnaval*ul ei satirizează cu mijloace muzicale pe partizanii artei conservatoare, academice (Filistinii) înfăţişând totodată imaginea pozitivă a inovatorilor în artă (Davidienii). Vorbind despre această lucrare a sa, Schumann arată că ea este menită să lovească în acei ce afirmă că muzica trebuie să exprime numai: „sentimente şi gânduri

elevate spre Dumnezeu, nemurire şi lumile de dincolo de nori44.

Asupra muzicii compozitorului şi-a pus pecetea spiritul epocii de înverşunată reacţie ce a precedat şi *ns* urnuit revoluţiei de la 1848, epocă de prăbuşire a avâni un lor revoluţionare. Mediul mic burghez în care trăia. Se fi umanii I-a împiedicat pe acesta să se dăruiască total mişcării progresiste a vremii's.! privească cu încredere viitorul poporului său. Este ştiut că mica burghezie, care se alăturase la început revoluţionarilor de la Dresda, a determinat, prin şovăielile şi lipsa sa de consecvenţă, eşecul acestei mişcări progresiste. Contradicţia, alternarea dintre momentele de generoasă dăruire mici cauze înalte şi momentele de descurajare se reflectă pronunţat în creaţia compozitorului: simfoniile sale, de pildă, cvintetul cu pian cuprind pe lângă pagini avântate, de minunată seninătate sufletească, fragmente străbătute de nelinişte, deznădejde, presimţiri tragice. Inconsecvenţa contradicţiile compozitorului s-au manifestat în mod pregnant chiar în perioada revoluţiei de la 1848, când autorul marşurilor revoluţionare mai sus amintite s-a retras dintr-odată departe de freamătul vremii, consacrându-se unor compoziţii cu totu'! străine de evenimentele contemp rane. Despre această retragere soţia lui Schumann, Clara Wieck scria: „Tocmai în vremea din urmă soţul meu a scris cânte* e drăguţe, cu totul liniştite, în timp ce se credea că el va izbucni în simfonii de luptă". Schumann a suferit influenţa stării de spirit ce bântuia intelectualitatea acelei vremi, incapabilă să vadă că nedreptatea socială nu poate fi lichidată decât pe calea luptei revoluţionare, organizate.

Neputinţa intelectualităţii acelei epoci de a vedea încotro se îndreaptă societatea germană, cum va putea fi îmbunătăţită soarta poporului împingea pe mulţi reprezentanţi ai ei să se refugieze într-o lume a utopiilor, a speculaţiilor filosofice. Schumann la rândul său simţea că viaţa meschină, întunecată în care trăia nu are nicio ieşire, devine înăbuşitoare pentru un artist cu suflet generos, cinstit, pătruns de idealuri nobile.

Limitând viaţa numai la ceea ce intra în sfera lui directă de observaţie şi cuprindere, Schumann nu mai găsea în aceasta aproape niciun izvor de inspiraţie. Aista îl făcea să spună: „Cu cât este mai mărginită lumea din afară cu atât mai mare creşte ea în imaginaţia şi

fantezia mea; prin iluziile artei căutăm să înlocuim iluziile realităţii". Şi Schumann îşi întoarce din ce în ice mai mult faţa de la lumea exterioară, la trăirile sufleteşti personale, la viziunile sale de vis. Aşa se explică marea amploare pe care au căpătat-o în muzica sa piesele de subtilă analiză psihologică sau cele cu caracter fantastic.

Vedeţi dar că muzica pe care a compus-o Schumann, departe de a fi un produs exclusiv al spiritului său, este o expresie a contactului său cu viaţa, este reacţia sensibilităţii sale artistice la impresiile lumii în care a trăit. Muzica sa este o ilustrare elocventă a cuvintelor pe care el le-a spus în legătură cu felul cum creează: „Pe mine mă emoţionează tot ce se întâmplă pe lume: politica, literatura, oamenii, despre ele eu gândesc în felul meu iar toate acestea cer să iasă afară, să fie exprimate prin muzică. Pe mine mă pasionează tot ce e contemporan, remarcabil, şi toate acestea năzuiesc să le rodau în muzică".

Asta înseamnă că nu este lipsit de utilitate ca atunci când ascultăm o lucrare muzicală să ne informăm asupra frământărilor epocii în care a trăit compozitorul, asupra celor mai însemnate evenimente din viaţa acestuia. Este fără îndoială şi unul din rosturile programelor care se împart publicului înaintea unui concert simfonic. Numai că din păcate programele nu conţin decât rareori date semnificative, din care să se poată trage concluzii privitoare la felul în care epoca şi-a pus pecetea sa asupra creaţiei unui compozitor. În schimb se pot întâlni relatări amănunţite asupra profesorilor cu care un compozitor a studiat armonia şi contrapunctul, asupra vârstei şi împrejurărilor în care a debutat, asupra diferitelor funcţii administrative pe care le-a avut etc.

Iu muzică, la fel ca şi în celelalte arte, procesul de creaţie este un proces de generalizare; plecând de la impresiile vieţii, de la cunoaşterea acestora prin intermediul simţurilor şi gândirii sale, compozitorul redă în muzica sa ceea ce este caracteristic unei serii largi de fenomene, oamenilor aparţinând unei categorii sociale. Ca orice artist, compozitorul generalizează, tipizează. Compozitorul transmite însă generalizările la care ajunge prin intermediul gândirii, simţirii şi imaginaţiei sale, nu în raţionamente şi concluzii abstracte ci în imagini muzicale, adică în forme vii, concrete de exprimare artistică. Pentru ca Schumann să ne comunice – de pildă în *Simfonia II* –

conţinutul de care am vorbit adineaori, conţinut exprimând trăsăturile tipice ale intelectualităţii progresiste germane din secolul trecut, el nu s-a servit de raţionamente şi concluzii abstracte, şi nici nu putea s-o facă; în cele patru părţi ale simfoniei, compozitorul ne-a înfăţişat însă câteva melodii ce exprimă, fie o chinuitoare nelinişte, fie calm şi seninătate, fie încredere luminoasă în viaţă – melodii a căror îmbinare şi dezvoltare creează imaginea muzicală a ideilor promovate de compozitor. Dat fiind caracterul prin excelenţă emoţional al acestor imagini, ele acţionează în primul rând nu asupra raţiunii ascultătorului

— Ca în cazul unei obişnuite deducţii logice – ci asupra emotivităţii, Sensibilităţii sale. Emoţiile şi sentimentele trezite în noi ne stimulează mai departe la un proces complex de gândire prin mijlocirea căruia putem analiza multilateral conţinutul operei muzicalo. Deosebit de puternică este forţa de generalizare şi de influenţă artistică a imaginilor muzicale din opera unui compozitor când acesta exprimă idealuri înaintate, năzuinţe progresiste ale epocii sale şi ale întregii omeniri însetată de mai bine. La vremea lor, şi Beethoven, şi Schumann, şi Musorgski făceau parte din primele rânduri ale luptei pentru fericirea poporului lor. Atât de vitală este pentru orice creaţie muzicală situarea compozitorului pe poziţiile cele mai înaintate ale contemporanilor săi, încât această cerinţă priveşte chiar şi acele opere care abordează teme din trecutul istoric, mai mult «au mai puţin îndepărtat. Niciun mare compozitor nu şi-a ales teme istorice numai de dragul de a cânta trecutul; hotărâtoare a fost întotdeauna convingerea că exemplele înălţătoare ale istoriei popoarelor sunt izvoare de energii şi nădejdi pentru lupta prezentului. Alegerea temei lui Eg. mont de către Beethoven nu a fost întâmplătoare; nobilul sacrificiu al acestui erou din secolul XVI, care şi-a jertfit viaţa luptând pentru libertatea poporului olandez asuprit de cotropitorii spanioli, constituia o aluzie directă la lupta pe care cei mai înflăcăraţi contemporani ai lui Beethoven o duceau pentru libertatea socială şi naţională. Totodată faptul că Beethoven aducea în uvertura sa, după episodul uciderii lui *Egmont*, *o* încheiere triumfală, măreaţă este o expresie a încrederii nemărginite în triumful inevitabil al ideii libertăţii în ciuda dureroaselor jertfe omeneşti prin care ea ajunge să fie înfăptuită. Nu e greu de înţeles că o asemenea viziune a tragediei lui

Egmont era menită să aibă un puternic efect încurajator asupra contemporanilor. Tocmai această poziţie profund actuală în tratarea unei teme istorice a făcut ca uvertura lui Beethoven să răsune mereu actual; ea vorbeşte despre idealuri ce vor încălzi întotdeauna inimile oamenilor – dragostea de libertate, încrederea în victoria luptei pentru dobândirea libertăţii. Cu cât se va strădui mai mult compozitorul, în ea exprimându-se pe sine să exprime sufletul celor mulţi cu nădejdile şi mâhnirile lor, cu atât va fi muzica sa mai preţuită, mai populară.

Există numeroase opere muzicale în care este deosebit de evidentă preocuparea compozitorului de a da expresie unor stări sufleteşti intime, individuale. Printre acestea se află şi ciclurile de lieduri ale lui Schumann: *Dragoste de poet*, *Dragoste şi viaţă de femeie*. Într-adevăr poate nimeni n-a redat ca Schumann cele mai fine nuanţe ale dragostei – de la clipele când acest sentiment încolţeşte până la sfârşitul uneori tragic, de la afirmarea tumultuoasă a pasiunii până la sfărâmarea iluziilor despre femeia iubită. V-aţi pus însă vreodată întrebarea – ce a făcut ca aceste confesiuni, cu caracter foarte individual, intim ale compozitorului, să atragă interesul unor pături foarte largi de iubitori ai muzicii? Explicaţia constă în aceea că ei îşi regăsesc într-o mare măsură în liedurile lui Schumann propriile lor sentimente, frământările pe care şi ei le-au simţit în împrejurări asemănătoare. Cântând sentimente prin excelenţă intime, Schumann a vorbit în numele a nenumăraţi oameni care iubesc, care suferă şi se bucură din pricina dragostei. Melodiile lui Schumann sunt adesea legate de romanţele şi cânteicele lirice populare; sentimentele de care sunt străbătute – chiar atunci când mâhnirea pare să-i copleşească pe erou – n-au nimic bolnăvicios, individualist, ele îşi păstrează luminozitatea, firescul, omenescul pe care-l au în fiecare inimă de îndrăgostit; aceasta face ca linia melodică a liedurilor lui Schumann să se desfăşoare larg, generos, să aibă acea respiraţie şi forţă dătătoare de viaţă ce caracterizează marile sentimente omeneşti. Iată cum un compozitor, chiar atunci când exprimă sentimente în aparenţă foarte intime, le poate înfăţişa ca având o largă semnificaţie omenească.

DESPRE TĂLMACIREA LITERARA A MUZICII

Am stat într-o zi de vorbă ou responsabila unui club dintr-o importantă instituţie de cultură. Intenţiona sa organizeze pentru

salariaţi un ciclu de auziţii muzicale pe discuri şi, cum întâmpina unele dificultăţi în alcătuirea programelor, m-a rugat să-i dau o mână de ajutor. Invoca o pretinsă incapacitate de a pătrunde în tainele muzicii. Repetatele tentative de a înţelege sonate de Beethoven sau simfonii de Bralism dăduseră greş. Încercase de fiecare dată să desluşească în muzică subiectul literar, oare i se părea că s-ar afla ascuns în spatele sunetelor, dar, ca rezultat al acestor încercări, nu culesese decât dezamăgiri. Se considera de aceea predestinată a nu se putea bucura de frumuseţile acestei arte, aşa cum pot să facă cei cărora o fantezie mai bogată le permite să descifreze peripeţiile unor misterioşi eroi.

Nu aş fi făcut public necazul simpaticei mele interlocutoare dacă nu aş fi recunoscut în el nedumeriri, căutări şi decepţii cu un caracter mai general. Câţi prieteni sau cunoscuţi n-am auzit plângându-se că nu-şi dau seama „ce se-ntâmplă" într-o simfonie sau cerându-tmi să le indic „ce reprezintă" cutare ternă, cutare moment orchestral etc. Ei par a se aştepta ca muzica să le „vorbească" cu aceeaşi exactitate şi amănunţime cu care scriitorul poate descrie peripeţiile personajelor sale, cadrul acţiunii, situaţiile acesteia ş.a.m.d. Metaforic putem, desigur, să ne imaginăm tema – cum de altfel am şi făcut-o la început – ca pe un *sui generis* „personaj" muzical iar dezvoltarea ei ca pe o „acţiune" sonoră. Muzica îşi are însă legile ei specifice de a contura asemenea – „personaje" şi de a le angrena într-o „acţiune14: am forţa nota dacă am încerca să înţelegem desfăşurarea muzicii prin prisma logicii proprii imaginii literare.

Un asemenea fel, literaturizant, de a te apropia de muzică nu poate să nu se soldeze cu dezamăgiri. Chiar dacă uneori el procură ascultătorului anumite satisfacţii, în majoritatea cazurilor însă, el îl pune în încurcături cu neputinţă de rezolvat. Întrebarea (ce se întâmplă acum?) pot să ţi-o pui când asculţi bunăoară *Ucenicul vrăjitor* sau *Till Euâenspiegel* (*cu* toate că nici aici nu te va conduce la aflarea esenţialului) dar ce te vei face când te vei afla în faţa unui „concerte grosso" de Vivaldi, a unui „brandenburgic" de Bach, a unui „divertisment" de Mozart, a unei sonate de Prokofiev, unui cvartet de Braliims, a unei sonate de Prokofiev, a unui dixtuor de Enescu, a unei simfonii de Şastakoviei? Căutând să identifici în muzică persoane, peripeţii, anecdote, descripţii peisagistice şi alte fabulaţii

asemănătoare, nu numai că aplici acestei arte criterii străine de esenţa ei, dar rişti să eşuezi în ridicol.

Nu, desigur, nu aceasta trebuie să fie calea pe care ne vom apropia de muzică. Din îmbinarea literaturii şi muzicii, au luat şi vor lua naştere capodopere nemuritoare, dar nu literatura ne va face să pătrundem specificul muzicii, după cum nici muzica n-ar putea pretinde să devină un îndreptar în înţelegerea literaturii. Fiecare artă îşi are specificitatea ei, unde se află însuşi izvorul satisfacţiilor, pe care numai ea, această artă, le poate oferi şi tocmai această specificitate trebuie să o înţelegem în ceea ce are ea mai intim. Între muzică şi literatură există extrem de mari deosebiri. Modul în care muzica ne vorbeşte şi ne bucură este deosebit de cel al literaturii, deoarece înseşi legile organizăm lăuntrice a unei sonate sau unui cvartet sunt altele decât ale unui roman sau ale unei nuvele. Felul *în* nostru de a asculta şi a înţelege muzica trebuie aşadar să se adapteze acestor legi. Să nu cerem muzicii ceea ce nu intră în sfera sa specifică de exprimare.

Ar fi desigur profund injust să ridicăm un zid despărţitor între muzică şi literatură, uitând că toate artele izvorăsc dintr-un fond originar comun, admirabil întruchipat în sincretismul tragediei antice. Există un ger mene pozitiv în raţionamentul celor ce caută în muzică literatura, numai că de cele mai multe ori arest germene creşte în interpretări vulgarizatoare. Ceea ce înrudeşte cele două arte este faptul că, temporală ca şi literatura, muzica îţi lasă mai întotdeauna impresia unei acţiuni care se desfăşoară şi înaintează spre o ţintă. Prezenţa unor teme, de multe ori contrastante, care se ciocnesc şi sunt supuse unei dezvoltări, permite analogii cu soarta personajelor unei drame, ceea ce de altfel şi urmărea Beethoven, concepând sonata ca o dramă instrumentală, cu alte cuvinte ca o ciocnire a forţelor muzicale ciocnire generatoare de tensiune, de schimbări calitative în structura temelor.

Da, muzica este o acţiune, dar o acţiune de un fel deoisebit care, înrudită cu cea literară, este totuşi principial deosebită de aceasta. Menirea sa este de a exprima nu un subiect sau o intrigă ci dinamica vieţii noastre sufleteşti. Acţiunea muzicală are un caracter prin excelenţă psihologic. Dacă vorni căuta în ea peripeţii sau întâmplări, muzica nu ne va spune mac nimic, dar dacă ne vom concentra să

ascultăm în sunetele ei, bătăile inimii omeneşti, cu toate accelerările şi potolirile sale, atunci ni se vor revela adevărate lumi. *Simfonia „Manfred"* de Ceaikovski nu-ţi va putea zugrăvi nici portretul exterior al eroului, nici munţii Alpi în mijlocul cărora rătăceşte, nici felul cum Manfred coboară în infern (cu toate că programul literar le menţionează) dar îţi va sugera cu o pregnanţă unică, curba evolutivă a suferinţei eroului, care, însetat de lumină, încearcă să se agaţe de câteva himere pentru a se prăbuşi apoi în neantul disperării şi nefiinţei. Caracteristic muzicii îi mai este faptul că dinamica emoţională exprimată de ea poartă pecetea unei largi generalizări umane. Muzica este desigur arta cu limbajul cel mai universal. Ara greşi dacă ani spune că tsentimentele unei simfonii de Mozart sau ale unei sonate de Haydn aparţin numai oamenilor cu peruci pudrate, în vecinătatea imediată a cărora trăiau aceşti compozitori. Muzica lui Mozart, Haydn, ca şi a tuturor marilor compozitori, trăieşte în virtutea acelui element general-uman, care o face apropiată şi dragă inimilor noastre. intratit este de înalt gradul de generalizare psihologică la care se ridică muzica, încât unii filosofi idealişti au văzut în ea expresia nemi jlocită a esenţei spirituale a lumii. A vedea în muzică ecoul sonor al unor categorii abstracte, este desigur o mistificare a specificului unei arte care, cu toată aparenţa sa enigmatică, nu este mai puţin reală, mai puţin pământeană, mai puţin umană decât celeilalte arte. Respingând eroarea idealistă nu putem însă a nu repudia, la fel de energic. – încercarea de a descoperit în muzică tot felul de păţanii şi anecdote.

Cele câteva reflecţii privitoare la specificul psihologic şi generalizator al muzicii pot părea unora elementare (şi ele sunt într-adevăr elementare) dar repetarea lor este indispensabilă câtă vreme nu numai amatorii, dar şi muzicienii se vor dovedi prizonieri ai înţelegerii anecdotice a muzicii. Lipsa unei orientări filozofico-estetice în procesul de însuşire a tehnicii muzicale poate face ca până şi muzicieni instruiţi să se apropie de o sonată sau un cvartet cu puerila dorinţă de a descoperi în sunete tot felul de evenimente literare. Odată, cu prilejul unui seminar de estetică la Con. ser*m* vator, unde se pusese în discuţie *Cvartetul în fa major* al lui Şostakovici, un student a dat următoarea explicaţie conţinutului acestei muzici: „Eu văd aici – spunea el – o scenă de dragoste tulburată de apariţia rivalului. Între cei

doi pretendenţi se încinge un duel, în urma căruia unul (nu se ştie care) cade ucis, iar fala îndurerată se consolează cu cel rămas în viaţă". Această interpretare a stârnit, cum era de aşteptat, hohote de râs printre colegi, dar cel mai important mi se pare că ea a putut fi rostită cu deplină seriozitate de un excelent mânuitor al violei. De unde se vede că cei ce se socotesc „profani" în ale muzicii pot să-şi dea adesea mâna chiar cu cei ce se consideră profesionişti ai acestei arte. Singura deosebire ar fi că, în timp ce primii îşi recunosc sincer neputinţa de a înţelege, cei din urmă nu ezită a prezenta o asemenea vulgarizare a muzicii ca înţelegere autentică a acestei arte.

Dacă lucrurile s-ar limita la ridicolul de care se acoperă cutare sau cutare adopt al tălmăcirilor anecdotice, problema, poate, n-ar merita o dezbatere publică, dar iată că tălmăciri de felul acestora, care îngustează, bagatelizează şi denaturează conţinutul muzicii, poartă uneori chiar girul umor instituţii muzicale. Socotind probabil că repertoriul coregrafic universal nu le oferă suficient material pentru a-şi desfăşura fantezia, unii maeştri de balet ţin să transforme cu orice preţ în balete, lucrări (simfonii sau concerte) pe care autorii lor nu le-au conceput în funcţie de un subiect literarcoregrafic. Literaturizarea duce la denaturarea sensului real al muzicii, aşa cum a fost bunăoară cazul concertului pentru pian de Gershwin, a cărui „variantă coregrafică" nu numai că restrângea semnificaţia muzicii, dar purta pecetea unei politizări forţate, în flagrant dezacord cu substanţa muzicală a lucrării. O soartă asemănătoare a avut-o *Simfonia fantastică* a lui Berlioz, prezentată ca spectacol de balet la Operă.

Dorinţa unor ascultători de a descoperi cu orice preţ în operele muzicale un subiect literar este întreţinuta, printre altele, de mentalitatea li Leraturizantă care îmbibă comentariile făcute muzicii în programele de sală sau în prezentările radiofonice. Comentatorii pornesc de la intenţia justă de a schiţa o imagine cât mai evocatoare a acţiunii muzicale, dar ei merg uneori prea departe cu încercarea de a caracteriza literar conţinutul operei. Acest sentiment de depăşire a măsurii l-am încercat citind explicaţia *Simfoniei VIII* de Şoslakovici în programul de sailă al Filarmonicii. Aproape că dispăruse graniţa dintre muzică şi literatură, simfoniei (care în plus este şi neprogramatică) punându-i-se în seamă exprimarea unor fapte ce nu intră în sfera

expresivă *a* muzicii. Suntem *uimiţi cum* a putut să descopere comentatorul, ascunse în sunete, „pământul scăldat în sânge", „bombele hitleriste44, „oraşele prefăcute în scrum", „spânzurătorile înălţate de furia hitleriştilor44, „pământul ca grădină de morminte44 etc. Siunfonia s-a născut într-adevăr ca un strigăt de mânie împotriva cotropitorilor fascişti, dar asta nu înseamnă că muzica ei va reda toate ororile militare, aşa euni s-ar putea crede citind acest comentariu născut dintr-o debordantă fantezie.

Cei ce caută a broda în jurul muzicii tot felul de istorioare, mai mult sau mai puţin ingenioase, se hrănesc cu naiva iluzie că, în felul acesta, ei facilitează accesul maselor largi la marile capodopere ale muzicii. Eroare! Ei nu fac decât să cultive o înţelegere falsă – exterioară şi ilustrativă – a acestei arte, împiedicând publicul larg să pătrundă sensul ei adânc. Numai compozitorii mediocri se îndeletnicesc cu ilustraţiile sonore, cu onomatopeele amuzante care produc atâta plăcere filistinilor, «Iar n-au nicio legătură cât muzica adevărată. Toţi marii compozitori au rămas fideli crezului formulat de Beethoven când Îşi definea *Pastorala* „mai degrabă expresia sentimentului decât pictură". Ei au văzut în muzică un mijloc de a vorbi patetic despre cele mai profunde, mai eterne probleme ale sufletului uman, despre semnificaţiile filosofice ale evenimentelor care i-au inspirat, şi au visat ca muzica lor să fie înţeleasă tocmai în acest spirit. Răspunzând celor dispuşi a vedea în celebra sa *Simfonie a Leningradului* toată gama de operaţiuni de pe câmpul de luptă, Şostakovici spunea: „N-am căutat să reproduc zgomote, urletele avioanelor, vuietele blindatelor, bubuitul tunului, nici să compun o «muzică de bătălie» din care se scrie atât de mult. Am vrut să traduc sensul profund al evenimentelor la care am asistat". Tocmai în această direcţie a dezvăluirii mesajului filosofic, psihologic, al compozitorului trebuie să se orienteze comentatorul operelor muzicale.

Urmează să se înţeleagă de aici că orice prezentare literară a muzicii este neadecvată specificului acesteia? Câtuşi de puţin! Despre muzică trebuie vorbit la o înaltă tensiune poetică, numai aşa poate fi convins ascultătorul de frumuseţile ei, dar poezia comentatorului să se ridice la înălţimea poeziei muzicale! Interpretarea poetică a muzicii trebuie, cu alte cuvinte, să fie străbătută de un puternic suflu

generalizator. Am putea mai degrabă vorbi despre o interpretare poeticofilozofică a muzicii. Dacă vom spune, aşa cum spunea odată un critic într-un program al Filarmonicii, că în *Rapsodia* II Enescu ne evocă pe „tânăra domniţă" îndurerată „căci în bătălie, soţul ei dorit, a plecat cu oastea şi n-a mai venit", precum şi „întoarcerea dramatică a lui Ştefan, rănit şi înfrânt în luptă, dialogul patetic al eroului cu mama sa şi plecarea din nou la luptă" – = o asemenea interpretare literară (care, în locul unei semnificaţii larg umane, acreditează un sens local şi naiv) nu face decât să sărăcească sensul muzicii. După cum tot o imagine limitată dădea asupra acestei rapsodii comentatorul care o caracteriza în revista Muzica, mai de mult, ca „evocare a trecutului de luptă cu voievozi şi domniţe". Muzica lui Enescu este prea bogată pentru a se putea încadra în atât de procustiene tălmăciri, aşa-zise poetice. Dar când Paul Stephan spune despre muzica lui Mahler că „începe în stradă şi se termină în infinit" el ne caracterizează în câteva cuvinte însăşi esenţa muzicii analizate – îmbinarea atât de specifică lui Mahler între suflul popular şi patosul filosofic, între intonaţiile genurilor de largă circulaţie şi sublimele generalizări simfonice. Sau nu redă Schumann întreg sufletul muzicii chopiniene când defineşte mazurcile ca „tunuri ascunse în flori"? O asemenea metaforă nu va împinge desigur nici pe cel mai naiv ascultător să caute în compoziţiile lui Chopin ghiulele şi pansele, cum îl ispiteau s-o facă atâtea descrieri pretins literare ale muzicii, ci îi sugerează sensul operei chopiniene (incandescenţa revoluţionară acoperită de vălul unei suave poezii) şi creează dispoziţia favorabilă justei înţelegeri a acesteia. Împotriva unei astfel de interpretări literare este imposibil să ai ceva de obiectat.

Ar putea întreba însă acum simpatica interlocutoare din ale cărei nedumeriri s-a născut prezentul solilocviu:

— Nu propovăduieşti deci şi dumneata o percepere literară a muzicii? Cum rămâne cu critica prejudecăţilor literaturizante?

— Da, vom răspunde, literatura poate să favorizeze înţelegerea muzicii, dar numai atunci când tălmăcirile ei poetice se grefează pe fondul contopirii ascultătorului cu muzica. Dacă vom porni de la premiza că o

Softată sau o simfonie pe care le ascultăm pentru prima dată trebuie să evoce anumite întâmplări, putem fi siguri că nu vom

înţelege nimic din acea muzică. Dacă însă, după ce ne-am familiarizat îndeaproape cu gândirea compozitorului, cu „tonusul* emoţional specific sonatei sau simfoniei sale, vom întâlni o caracterizare de felul celor făcute lui Mahler ori Chopin, aceasta ne va cristaliza impresiile, ne va îngădui să ne apropiem de esenţa filosofică, afectivă, etică a muzicii ascultate.

Mai toate formulările metaforice celebre care rezumă în trei-patru cuvinte universul de gânduri şi sentimente ale compozitorului sunt tocmai rezultatul unei îndelungi comunicări a comentatorului cu opera caracterizată. Extrasă, ca şi radiul, din tonele de minereu ale analizei ştiinţifice, o astfel de metaforă definitorie va ajuta şi altora să se apropie de ceea ce este mai profund, mai caracteristic în operele marilor maeştri. Aşadar, nu de la literatură spre muzică, ci de la muzică spre literatură şi apoi din nou la muzică – acesta trebuie să fie drumul înţelegerii tainelor" minunatei arte a sunetelor.

Acel misterios «*ceva*»

În calitate de gazetar am avut posibilitatea să răsfoiesc numeroase scrisori ale cititorilor care solicitau lămuriri privitoare la înţelegerea muzicii. Purtând prohlome diferite, aceste scrisori oglindeau însă un deziderat comun majorităţii cititorilor: acela de a deveni în stare să audă în muzică mai mult decât le permite perceperea „nebulos-afectivă" a acestei arte.

Cel mai pregnant mi s-a părut exprimată această năzuinţă în scrisoarea lui Mircea Hila, operator chimist la Combinatul de cauciuc sintetic din Oneşti, în prezent detaşat la Institutul „Petrocliim" din Ploieşti. „Nu am reuşit, spune dânsul, să sesizez deosebirea între înţelegerea nebulos-afectivă a muzicii şi cea lucid-intelectuală. Bănuiesc că în prima categorie intră acea înţelegere a amatorilor, care, lipsiţi de o pregătire muzicală corespunzătoare, sunt totuşi receptivi la frumuseţea melodică, la armonia unei sonate sau simfonii, pe când în a doua categorie intră acei iubitori ai muzicii care, datorită culturii lor, mai gustă din muzică, pe lângă melodie şi armonie, încă «ceva». În cazul că sunteţi de acord cu ideea de mai sus, v-aş rămâne recunoscător dacă mi-aţi explica şi mie în ce constă acel «ceva» 14.

Ceea ce ne cere cititorul ploieştean nu este un lucru atât de

simplu dacă ne gândim la greutăţile pe care le întâmpinăm întotdeauna când încercăm să exprimăm prin cuvinte conţinutul muzicii. Într-atât este de nuanţat şi complex limbajul acesteia încât ni se pare aproape cu neputinţă să traducem în cuvinte ceea ce ne spune el (deşi simţim foarte concret şi foarte intens că muzica ne „spune „ceva). De cele mai multe ori caracterizarea verbală, cu toate că nu contrazice esenţa muziicii ascultate, o redă însă doar palid, deoarece ca constă din câteva banalităţi etico-psihologice în genul „triumful optimismului asupra suferinţei", „ciocnirea dramatică a forţelor", „avântul tineresc", „lirismul dulce** şi alte locuri comune de felul acesta. De aici sentimentul de nesatisfacţie faţă de posibilitatea limbajului logic de a exprima emoţia muzicală, nesatisfacţie care i-a făcut pe unii gânditori să afirme că cel mai bun comentariu al unei capodopere muzicalo este tăcerea. Desigur, nu putem fi de acord. Suntem înclinaţi să credem că a defini acel „ceva" care reprezintă taina intimă a unei capodopere muz: cale nu este atât o imposibilitate cât o dificultate. Şansele de a învinge această dificultate sunt cu atât mai mari cu cât este mai vast orizontul spiritual al celor ce se apropie de muzică.

Putem spune că, în linii mari, acel «ceva» care scapă unei înţelegeri superficiale sau sentimentale a muzicii este miezul de idei sensul uman şi filosofic al operei. Unii gânditori muzicali au negat sau neagă posibilitatea existenţei unui asemenea conţinut. Reprezentantul prototipic al acestei poziţii a fost renumitul estetician vienez Eduard Ilanslick a cărui concepţie ar putea fi rezumată astfel: contactul eu muzica nu revelează auditorului decât mişcări sonore. Orice consideraţie cu privire la sensul uman, filosofic al operei introduce arbitrar în sfera muzicii elemente care nu-i aparţin. Conţinutul muzicii este un conţinut pur muzical, muzica nu exprimă sentimente şi idei ci forme sonore în mişcare. Această concepţie îl făcea pe Hanslick să-şi interzică a vorbi despre muzică altfel decât reproducând arid structura arhitecturala a operei.

Compozitorii care năzuiau să aducă muzica în sfera gândirii programatic-filozof ice îşi atrăgeau din partea lui tunete de mânie. Bayreuth-ul wagnerian era apreciat de el ca un templu consacrat profanării anuale a muzicii.

Nici *Simfonia IX* de Beethoven n-a scăpat de anatema lianslickiană pentru „lipsa de gust" dovedită de titan prin „abandonarea" frumuseţii pur muzicale şi introducerea elementului filosofic, programatic şi coral în Lumea simfoniei.

Felul lui Hanslick de a înţelege muzica este departe de a fi înmormântat sub lespedea trecutului. Hanslickianismul şi-a dovedit, din păcate, o mare vitalitate istorică, alimentată adesea de faptul că muzicienii se limitează la pregătirea strict profesională şi nu manifestă interes faţă de alte domenii ale cugetării omeneşti. Tehnica muzicală reprezintă pentru ei alfa şi omega, ceea ce nu poate să nu ducă la o viziune formală, am spune chiar meschină, asupra muzicii. Ei nu se pot ridica la o înţelegere a muzicii în strânsă legătură cu celelalte domenii ale gândirii, cu care coexistă intim, şi cu viaţa umanităţii pe care o exprimă în ce are mai profund. Spre deosebire de aceşti meşteşugari ai muzicii, de cei pe care Musorgski îi numea dispreţuitor „popii simfoniei", marii compozitori au văzut totdeauna în muzică un mod specific de a vorbi oamenilor cu gravitate despre sensul vieţii. Unii au mers chiar mai departe. „Consider muzica o revelaţie mai înaltă decât înţelepciunea şi filosofia" spunea Beethoven. Pe acest teren trebuie căutat acel „ceva" pe care-l intuieşte cititorul nostru.

La un contact direct, şi mai ales în cazul unei prime auziţii, muzica nu ne transmite, desigur, idei. Ceea ce percepem este un torent sonor în care, pe măsura familiarizării cu el, distingem motive, teme şi acţiunea în care acestea sunt angrenate. Această pătrundere în ţesătura interioară a muzicii are un caracter prin excelenţă intuitiv. Tensiunea emoţională născută în noi *nu ne* permite să facem raţionamente asupra muzicii, să despicăm, cum s-ar spune, firul în patru.

O atitudine prea cerebrală în timpul ascultării ar anihila de altfel considerabil forţa emoţiei muzicale şi apoi frumuseţea muzicii se măsoară după gradul în care reuşeşte să ne captiveze, să ne copleşească, punând deopotrivă stăpânire pe toate facultăţile noastre

Dar comuniunea cu muzica nu se limitează la momentul audierii ei. Într-un ascultător sensibil, o capodoperă continuă să trăiască multă vreme după ce sunetele s-au stins. Muziica Iasă în noi un ecou ce pare să se amplifice cu cât încercăm a-i pătrunde natura. Simţim

dezlănţuindu-se în suflet o adevărată avalanşă de întrebări şi reflexii ce ne permit la un moment dat să extragem din sunete sensuri pe care muzica nu le transmitea nemijlocit dar le ascundea în străfundurile sale. Această atitudine activă, reflexivă, cercetătoare a ascultătorului este singura cheie care ne permite accesul spre inima marilor capodopere. O dată descuiată poarta ce duce spre interiorul în aparenţă atât de enigmatic al capodoperelor muzicii, ne dăm seama *de* infinita profunzime şi vastitate a acesteia. O operă muzicală nu are un singur sens, formulabil o dată pentru totdeauna. Există în ea o nelimitată multitudine de sensuri, gravitând bineînţeles în jurul unei anumite atitudini faţă de viaţă, şi această infinitate a semnificaţiilor face ca o cantată de Bach sau o simfonie de Mozart să sune mereu proaspăt, să aibă acea veşnică tinereţe pe care numai natura şi arta o pot avea. Depinde doar de noi să ne bucurăm de această bogăţie *fără* sfârşit a conţinutului *muzicii*. Cu *cât vom* aduce în reflecţiile asupra ei o mai mare experienţă de viaţă şi cultură, cu atât vom pătrunde mai adânc spre acel „ceva" spre care amatorul se simte atras în mod misterios.

Pătrunderea noastră spre străfundurile muzicii poate fi considerabil facilitată prin cunoaşterea felului cum marii gânditori au înţeles sensul operei cutărui sau cutărui compozitor. Este bine să cunoaştem reflecţiile lor pentru a nu ne vedea puşi în situaţia să descoperim a doua oară America, pentru a permite gândirii noastre să-şi înceapă /. borul de pe poziţiile cele mai înalte. De obicei când îl ascultăm, bunăoară, pe Wagner, ne mărginim la aceleaşi „fumate" consideraţii privind forţa, monumentalitatea şi extraordinara tensiune a acestei muzici. Să-l ascultăm însă pe Caragiale când încearcă să definească în câteva cuvinte sensul operei acestuia: „Wagner, titanul revoltat, care de-abia mai încape în posibilitatea sonorităţilor; Encelad, zbuciumându-se sub stânca pe care vrea s-o clatine din temelii – pentru aceea el nu-şi încheie pornirea melodică decât când osteneşte sub greutatea covârşitoare". În aceste câteva cuvinte sunt surprinse elemente dintre cele mai caracteristice pentru gândirea wagneriană, spiritul prometeic, aproape supraomenesc, al muzicii sale, plenitudinea sentimentului care ameninţă să se reverse peste albia organizării tradiţionale a muzicii, melodia infinită care, dezicându-se

de segmentarea clasică a discursului muzical, curge ca un fluviu sonor neîntrerupt. Cine a fost Encelad? Cel ce nu cunoaşte mitologia greacă şi deschide o enciclopedie află că Encelad a fost unul dintre titanii care s-au ridiat împotriva lui Zeus. Fugind de mânia acestuia, el a fost găsit de Zeus în Sicilia, unde, drept pedeapsă, a fost îngropat sub Etna. Legenda spune că din respiraţia lui arzătoare porneşte focul pe careul azvârle vulcanul şi că tot el este cel ce zguduie muntele şi întreaga Siicilie când încearcă să se mişte. Ar fi fost greu să găseşti o mai bună caracterizare a senzaţiei de incandescenţă şi de colosală forţă pe care o încerci întotdeauna la contactul cu muzica lui Wagner. Aprofundarea caracterizării lui Caragiale nu poate să nu-ţi deschidă orizonturi noi în înţelegerea muzicii wagneriene.

Nu intenţionăm să spunem că trebuie să ne însuşim fără rezerve caracterizările făcute de vreun comentator numai în virtutea celebrităţii acestuia. Este pe deplin posibil şi firesc ea unele aprecieri să ne şocheze, să trezească în noi o reacţie negativă. Orâncât de mare ar fi Berlioz, nu poţi să împărtăşeşti scepticismul uşor dispreţuitor cu care acesta vorbeşte despre Wagner. În legătură cu preludiul la *Tristan şi Isolda* el constată că: „Aici nu apare niciun fel de temă, căci nu voim putea considera drept ternă ceva de genul unui suspin cromatic însoţit de acorduri disonante. Sonoritatea îngrozitoare a acordurilor disonante sporeşte datorită notelor de pasaj prelungi, care le înlocuiesc pe cele armonice. Am citit şi am recitit această pagină; am ascultat-o cu cea mai profundă atenţie şi cu dorinţa arzătoare de a-i înţelege sensul, dar, vai, trebuie să recunosc că nu-mi pot face nici cea mai mică idee despre concepţia autorului44. Caracterizările făcute unor compozitori de către contemporani pot fi uneori atât de subiective, atât de tributare prejudecăţilor, încât capătă aspectul unor senzaţionale erori istorice. Iată o imagine a lui Wagner conturată de penelul furios al lui Nietzsche: „Arta lui

Wagner este o artă bolnavă. Problemele aduse de el pe scenă sunt adevărate probleme ale isteriei. Caracterul convulsiv al temperamentului său, sensibilitatea sa exacerbată, gustul, încăpăţânarea ridicată de el la rangul de principii şi, pe lângă aceasta, modul de a-şi alege eroii şi eroinele – toate acestea alcătuiesc fără îndoială un tablou patologic… Wagner acţionează ca alcoolismul

inveterat. El produce indigestie, slăbeşte sto macul…". Monstruozitatea unei asemenea aprecieri ne pare azi indiscutabilă. Luând însă act de ea îţi defineşti parcă mai bine, prin reacţie, sensul operei wagneriene a cărei vulcanică expresivitate era înţeleasă de Nietzsche în chip deformat.

Cu toată evidenta lor limitare ori eroare, *unele* reflecţii ale marilor gânditori sau artişti asupra muzicii pot îndeplini un rol de catalizator în strădania noastră de a pătrunde sensurile acesteia. Familiarizarea cu felul cum alţii au cugetat asupra muzicii cultivă în noi dorinţa, necesitatea şi deprinderea de a reflecta asupra acestei arte, de a vedea în ea ceva foarte serios şi important, demn de atenţia încordată a intelectului nostru, iar nu un fond decorativ pentru existenţa noastră cotidiană.

Deprinzându-ne să reflectăm asupra muzicii, ne deprindem totodată a asculta cu o mai profundă concentrare. Pe nesimţite se formează în noi acea disciplina şi seriozitate interioară care ne dau posibilitatea să mobilizăm în timpul ascultării muzicii toată energia spirituală necesară desluşirii şi urmăririi mesajului închis în sunete. Audiţia devine mai încordată, finalitatea ei se clarifică. Emoţia muzicală se intelectualizează şi prin aceasta ea nu numai că nu slăbeşte, dar devine şi mai intensă – cum se întâmplă cu orice sentiment puternic atunci când intelectul îi examinează cauzele, natura etc. Iată ce avem în vedere când îndemnăm pe ascultător la o înţelegere lucid-inteiectuală a muzicii. Nu o slăbire a emoţiei muzicale, ci o maximă potenţare a acesteia prin participarea activă a tuturor facultăţilor noastre spirituale. A lăsa să vibreze doar afectivitatea vagă înseamnă să te limitezi a sesiza doar ce este exterior, izbitor în opera muzicală, nu şi acel tainic „ceva" spre care poţi pătrunde doar perseverând în lupta cu „materia muzicală14 şi înarmându-te cu mijloace cât mai perfecţionate: o bogată şi diversă experienţă artistică, interes şi preocupare pentru problematica estetică a muzicii, posibilitatea de orientare în variatele elemente ale discursului muzical şi, în primul rând, în numeroasele peripeţii armonice, polifonice, orchestrale, prin care trece ideea muzicală.

SEMNIFICAŢIILE SUPERIOARE ALE MUZICII

Cei ce se străduiesc a convinge publicul larg că muzica, departe

de a fi o artă a senzaţiilor sonore agreabile, închide profunde semnificaţii etice şi nebănuite virtuţi educative, şi-au găsit un aliat nepreţuit în G. Călin eseu. Într-un articol publicat în Contemporanul („Umanismul marei muzici14) domnia sa dă o admirabilă definiţie a rostului ascultării muzicii: cu adevărat va înţelege capodoperele muzicii acela care va fi în stare să desluşească în sunete, „glasurile naturii şi ale umanităţii44.

Această cronică „muzicală44 a optimistului face parte din categoria eseurilor a căror lectură nu numai că te captivează dar lasă spiritul într-o stare de febrilitate.

Una din întrebările care te întâmpină este aceea privind legitimitatea întrebuinţării noţiunii de „sens filozofic44 în caracterizarea conţinutului capodoperelor muzicale. Nu riscăm, într-adevăr, introducând o asemenea noţiune, să restrângem înţelegerea muzicii la oamenii de bibliotecă, să o scoatem din sfera largă a umanităţii? Fără îndoială, un asemenea pericol există atunci când, din deformaţie livrescă, comentatorul priveşte capodopera muzicală ca ilustraţie a unor adevăruri abstracte. Aşa se întâmplă cu autorul unui studiu despre Bach (publicat şi la noi) a cărui creaţie era privită ca expresie a filosofiei leibniziene a monadelor. Totul depinde de accepţia – îngust profesională sau larg umanistă – care se dă ideii de conţinut filosofic în muzica şi cred că aceasta din urmă coincide cu ceea ce G. Călinescu denumea atât de sugestiv „glasurile naturii şi ale umanităţii. Când relevăm sensul filosofie al *Recviemului* de Mozart, aii *Appassionatei* de Beethoyen, al *Pateticei* lui Ceaikovski, nu avem desigur în vedere accepţia teoretico-speculativă a filosofiei ci cu totul altceva: atitudinea reflexivă faţă de viaţă, în virtutea căreia chiar şi cel mai simplu om poate medita asupra existenţei, formându-şi o filosofie a sa, deşi e posibil să nici nu fi auzit de *Critica raţiunii pure*, de Aristotel, Leibniz şi Kant. Filosofia nu este apanajul savanţilor şi nu întotdeauna gânditorii de profesie sunt cei care dovedesc comportarea cea mai filosofică în faţa încercărilor vieţii. Marii compozitori au tins în toate vremurile să pună în centrul creaţiei lor întrebările fundamentale ale conştiinţei umane deoarece numai exprimând un asemenea conţinut îşi poate muzica realiza cu plenitudine specificul ei generalizator şi interiorizat. Compozitorii de secund plan se

mulţumesc să scrie o muzică interesantă şi agreabilă. Geniile muzicii au fost obsedate întotdeauna de gândul de a spune ceva important oamenilor şi au dorit arzător ca mesajul lor spiritual să-i facă pe oameni mai înţelepţi, mai buni, mai puternici.

Că un Beethoven, un Ceaikovski, un Bartók exprimă semnificaţii umane profunde toţi sunt de acord dar, atunci când se pune problema determinării acestor semnificaţii, mulţi dau înapoi: muzica e o artă inefabilă, a-i traduce semnificaţiile în limbaj noţional înseamnă a o vulgariza. Ne întrebăm atunci: ce fel de semnificaţii profunde sunt acelea pe care cuvântul nu le poate formula? Să fie oare vorba doar de tresăriri obscure ale subconştientului? Adevărul este că prin cuvânt se poate formula orice, inclusiv sensul – pentru mulţi atât de enigmatic – al unei sonate sau simfonii, numai că nu oricui îi reuşeşte acest lucru. Cei mai mulţi nici nu încearcă să întreprindă o asemenea definire. Înclin să cred că străvechea prejudecată a imposibilităţii de a defini conţinutul muzicii provine mai degrabă din comoditatea noastră spirituală decât din inefabilitatea acestei arte. Vulgarizatoare poate fi o anumită interpretare – prozaică, locală, exterioară – a conţinutului muzical, dar nu însăşi ideea de a interpreta verbal acest conţinut (mai ales atunci când tălmăcirea are tensiune poetică şi forţă generalizatoare).

Părerea că muzica nu poate fi explicată prin cuvinte îşi are originea în dificultăţile obiective pe care le întâmpinăm ori de câte ori încercăm să caracterizăm răscolirea sufletească iscată în noi de torentul sonor. Dar aceasta este o neputinţă temporară a noastră iar nu o lipsă a muzicii. În sunetele ei se găsesc adevărate comori spirituale (şi nu numai surse de desfătare) pe care însă, foarte adesea, ceaţa unor reacţii pur sentimentale le ascunde înţelegerii noastre. Dacă am fost zguduiţi sau extaziaţi la *Simfonia IX*, mulţi socotesc că aceasta este de ajuns, neconcepând posibilitatea ca, prin pătrunderea analitică şi reflexivă, să descopere şi alte straturi psihologice, mult mai adânci. Este acea lume de gânduri pe care o sugerează G. Călinescu spunând că *Simfonia IX* îl face să „simtă că viaţa e un act solemn, «ceva» depăşind existenţa empirică şi singulară a fiecăruia din noi".

*

Muzica nu este o artă a inefabilului, cum se spune, este doar o

artă a esenţelor ascunse şi descoperirea lor poate fi comparată cu strădania omului de a cuceri spaţiile neexplorate ale universului. Muzica continuă să rămână până astăzi cea mai puţin elucidată, cea mai enigmatică dintre arte. Este un cosmos de semnificaţii pe care mintea omenească le limpezeşte treptat. Pentru a o face, cercetătorului i se cere o gândire analitică şi totodată înaripată. Dar această calitate cu greu poate fi realizată integral de un singur om. Muzicologii sf* pierd de obicei în labirintul disecţiilor formale, în timp ce literaţii se pierd în norii unor presupuneri fanteziste mai mult sau mai puţin îndepărtate de structura lăuntrică a muzicii. Când priceperea analitică a comentatorului merge mână în mină cu amploarea imaginaţiei sale, ne dăm seama că muzica tăinuieşte sensuri pe care contactul pur auditiv cu sunetele nu ne lasă a le întrezări. Citind scrierile despre muzică ale lui Schumann. Wagner, Serov, Debussy, Romain Rolland, Asafiev, Lunacearski, rămâi uimit de vastitatea sensurilor f-ilozofic-iumaniste în faţa cărora te pun comentatorii. Nici nu-ţi închipuiai că în aparent inofensiva înşiruire de tonuri pot exista atât de cutremurătoare ascunzişuri. Nu-ţi închipuiai şi totuşi le accepţi necondiţionat, deoarece îţi dai seama că numai aşa putea fi, că şi tu, ascultător neiniţiat, simţeai într-un fel asemănător, dar vag şi confuz. Când Romain Rolland îţi defineşte *Appassionata* ca „un torent de foc într-o albie de grauit", el îţi fixează pentru totdeauna esenţa însăşi a gândirii beethoveniene. Implicaţiile unei astfel de for muie sunt infinite. Călăuzit de farul ei, întreaga muzică a lui Beethoven îţi apare parcă într-o lumină nouă.

Este pe deplin pasibil ca un compozitor să nu urmărească o idee explicită. Ni se pare foarte firesc, deoarece menirea lui este nu de a face comentarii îi lerare ci de a gândi în sunete. Se spune că, atunci când Beethoven şi-a clutat prima oară *Appassionata*, un prieten I-a întrebat ce a vrut să exprime. Drept răspuns compozitorul a mai cântat o dată sonata, adăugând: „asta am vrut să spun". Ce dovedeşte un asemenea răspuns? Inexistenţa unei reflexivităţi filosofice la artist? Nicidecum, credem. El dovedeşte numai că filosofia compozitorului trăieşte nu în declaraţii literare ci în însăşi substanţa muzicală a operei. Când vorbim despre conţinutul filosofic al muzicii nu avem deloc în vedere adausurile programatice, ci capacitatea sunetelor

însăşi, „de a răscoli în orice om predispoziţia de a pune probleme şi de a răspunde la ele, de a lua o atitudine în faţa vieţii" (G. Călinescu). Poate compozitorul să-şi însoţească muzica de cele mai speculative comentarii (oare nu-şi propune Richard Strauss în *Aşa grăit-a Zarathustra* să vorbească despre „ştiinţă44, despre „aspiraţii supreme44 despre „lucrurile ascunse44?), dacă, prin natura sa, el nu este un cugetător. muzica sa tot facilă şi exterioară va rămâne. Personal m-am convins de reţinerea pe care o manifestă un autentic compozitor în def intrea sensului muzicii sale, atunci când l-am întrebat pe Şostakovici ce crede despre diferitele tălmăciri date uneia din simfoniile sale. „Tot ce am avut de spus, am rostit în sunete – mi-a explie at el. Fiecare înţelege muzica în felul său". Această abţinere a compozitorului de a-şi comenta propria muzică nu trebuie interpretată ca o absenţă a năzuinţii acestuia spre semnificaţii ce depăşesc limbajul sonor. Ca muzician el aspiră să facă sunetele cât mai elocvente, vrea ca semenii să-i înţeleagă prin ce a compus iar nu prin ce declară. Mesajul adresat de un muzician oamenilor, în sunete este cuprins

Dar acum iată şi reversul medaliei. Aceluiaşi Beethoven care a refuzat să definească sensul *Appassionatei*, Schind. ei i-a smuls în legătură cu aceiaşi sonată, celebrul răspuns: „Citeşte *Furtuna* lui Shakespeare44. Vom adăuga la aceasta că, ţintuit la pat de o necruţătoare boală, Beethoven obişnuia să-i numească pe tânărul Gerhard Breuning care stătea la căpătâiul lui, „Ariel al meu44, identificându-se astfel implicit cu Prospero, eroul *Furtunii*. Indiscutabil că Beethoven era magnetic atras spre această imagine a înţeleptului care „prin puterea voinţei, ştiinţei şi fanteziei44 (Shakespeare) a invms ostilitatea naturii şi suferinţa, regăsind echilibrul şi speranţa. Nu este însă tocmai „filozofia11 pe care o degajă muzica lui Beethoven şi *Appassionata* în special? Orice mare compozitor năzuieşte spre o ţintă care transicende cu mult graniţele muzicii, o ţintă de domeniul măriilor întrebări şi ţeluri ale conştiinţei umane. Capodoperele muzicii nu pot fi adevărat înţelese decât dacă, identiificându-ne cu sunetele, ajungem să întrezărim prin ele aceste semnificaţii super-muzicale. Menuhim îşi exprimă recunoştinţa faţă de Enescu, pentru a fi învăţat de la el să înţeleagă muzica „şi dintr-un punct de vedere mult mai

profund decât cel muzical".

Muzica nu este deloc imprecisă, vagă, obscură. Aşa apare numai celor ce n-au învăţat încă să citească miraculoasa ei carte. Ea este, dimpotrivă, atât de plină de înţelesuri încât, în anumite condiţii, poate deveni de-a dreptul incendiară. Să ne amintim ce spunea Schumann despre mazurcile lui Chopin pe care – cum am mai arătat – le caracteriza ca „tunuri ascunse în flori": „Dacă puternicul monarh al nordului ar afla ce duşman periculos îl ameninţă în operele lui Chopin. În simplele melodii ale mazurcilor sale, el ar interzice această muzică". Acestea nu sunt simple metafore. Dacă ţarul nu a putut afla adevărul revoluţionar din muzica lui Chopin este pentru că majoritatea oamenilor au fost şi sunt convinşi că muzica, artă mângâietoare şi inofensivă, nu exprimă decât sentimente vagi. Ei nu ştiu să descifreze sensurile muzicii, nu posedă deprinderea de a desluşi, dincolo de sunete, gândurile şi protestele compozitorului. Iată de ce ascultarea pur impresionista a muzicii poate să ne procure unele satisfacţii (poetice, senzoriale, afective) dar nu pe cele mai esenţiale. Se cere cultură şi tenacitate. Muzica mare, e adevărat, nu se adresează specialiştilor, dar cu cât voi fi mai înarmat cu mijloace de investigaţie în structura operei, cu cât mai perseverent voi pătrunde în subteranele ei, cu cât va fi mai larg orizontul meu cultural şi muzical, cu atât mai numeroase şi mai profunde vor fi semnificaţiile pe care le voi descoperi. Problema se pune la fel şi în literatură. Oare Hamlet îşi dăruieşte marile sale tâlcuri umane celui care nu vede decât anecdota şi peripeţiile, (jelui care nu pur code la um examen comparativ şi evolutiv al personajelor? Asemenea cititori se pot alege, în cel mai bun caz, doar cu amintirea unei atmosfere, mai mult sau mai puţin captivante, a piesei. Cu muzica ne putem doar delecta, atâta vreme cât nu facem efortul de a ne apropia intelectual şi profesional de ea. Când ajungi în măsură să urmăreşti tot destinul motivelor şi temelor unei simfonii, când descoperi arhitectura interioară a operei, ţi se relevă lumi pe care audiţia sentimentală sau diletantă nu-ţi permite să le întrezăreşti. Nu putem fi de acord cu opinia larg răspândită că o muzică mare trebuie să fie dintr-odată accesibilă, că înţelegerea ei n-are nevoie de o pregătire lucidintelectuală. O asemenea pregătire nu este poate necesară pentru a sesiza atmosfera generală a operei dar

pentru a-i pătrunde semnificaţiile interioare este de o importanţă hotărâtoare. În marea bătălie care se dă azi pentru educaţia muzicală a maselor se tinde tocmai spre formarea unui public conştient şi cultivat. Are perfectă dreptate G. Călinescu atunci când spune că „înţelegerea afectivă şi cea intelectuală sunt acelaşi lucru" dar am preciza că o asemenea înţelegere reprezintă nu un fapt curent ci un ideal: ascultătorul la care vibraţia emoţională şi reflexivitatea filosofică s-au regăsit, s-au recontopit după ce au fost multă vreme şi inevitabil separate. Începem prin a ne entuziasma liric în faţa muzicii, continuăm prin a o examina structura] şi pe cât posibil la rece, pentru a recuceri apoi perceperea emoţională, dar una mai intensă, tocmai graţie „intelectualizărli" ei. Mulţi dintre cei ce iubesc muzica se găsetsc încă în stadiul unei atitudini afectiv-senzoriale. când sesizează doar sentimente disparate, atmosfera de ansamblu, onomatopeicul efectelor sonore. Ei sunt datori să se îmbibe cu muzică şi cultură dar, mai ales, neintimidindu-se în faţa dificultăţilor, să persevereze, pentru a deveni astfel capabili să audă în *Simfonia IX* nu numai vijelii sonore şi melodii entuziasmante dar şi acel profund adevăr că „viaţa este un act solemn, «ceva» depăşind existenţa empirică şi singulară a fiecăruia din noi".

AŞA-ZISA „MUZICA GREA" ŞI DIFICULTĂŢILE ÎNŢELEGERII EI
EXISTĂ O MUZICĂ „GREA"?

Ori de câte ori căuta destindere, colegul de cameră din casa de odihnă de la Vatra-Dornei, student la matematici, îşi depăna fluierând repertoriul de romanţe şi muzică de dans.

— Mă uimeşti… am exclamat într-o zi admirativ. Eşti un rezervor de melodii.

— Ce să fac! răspunse amicul, nesimţindu-se de loc flatat. Gânt şi eu ce pot. La muzică grea nu sunt în măsură să aspir.

— Ce înţelegi prin „muzică grea"? Nu cunosc o astfel de muzică…

— Ei, cum nu cunoşti… Simfoniile, concertele, cvartetele şi mai ştiu eu câte altele de soiul acesta.

— Tot nu înţeleg, făcui eu. De ce le numeşti pe toate acestea „muzică grea"?

— Pentru că le ascult şi nu înţeleg nimic. Totul mi se pare o

învălmăşeală sonoră din care este cu neputinţă a distinge un fir călăuzitor.

— Nu cumva crezi că autorii lor au urmărit dinadins să nu fie înţeleşi, să sperie pe profani prin asemenea ameţitoare „învălmăşeli sonore”…

— Nu mă îndoiesc că în aceste lucrări trebuie să existe un tâlc, şi că el poate fi înţeles, dar tot aşa de sigur sunt că niciodată nu aş fi în stare să pricep ceva.

— Bănuieşti cumva de unde vine această „incapacitate”?

— Este, fără îndoială, un defect structural al înţelegerii mele. Natura nu m-a înzestrat cu pricepere muzicală şi basta!

— …Defect, pe care, desigur nu-l au cei care au îndrăgit concertele simfonice şi le frecventează cu regularitate…

— Indiscutabil, întări amicul. Faţă de aceştia natura a fost mai generoasă.

— Dar, dumneata de câte ori ai mers la concert?

— Ami fost de două ori. N-am priceput însă nimic, cu toată bunăvoinţa de care eram animat. Ce altceva puteam apoi face decât să renunţ?…

— Dar emisiunile radioului le asculţi?

— Aceeaşi experienţă am repetat-o şi cu acestea. M-am convins că muzica asta grea nu se poate lipi de mine. Aşa încât atunci când se transmit simfonii întorc butonul la celălalt post unde întotdeauna se cântă muzică uşoară.

— Da… făcui eu cam încurcat. Văd însă că în literatură ai cu totuil alte preferinţe. Nu te-ai desprins o zi de *Faustul* lui Goethe. Te pasionează, într-adevăr?

— Şi încă în ce grad… Dar dacă ai şti cu ce strădanii, după câte renunţări şi reveniri am început a-i pătrunde înţelesul!…

— Ţi-a fost, aşadar, greu… Probabil că nu aveai în spatele dumitale o experienţă prea îndelungată de lectură literară, şi mai ales în direcţia literaturii filosofice…

— Da’ de unde! Literatura e pasiunea mea. Încă din şcoala primară. Am citit tot ce există în rommeşte din Shakespeare. Pe Eminescu aproape îl visez. *Divina comedie* am parcurs-o de două ori.

— Şi n-ai întâmpinat dificultăţi în înţelegerea lor?

— Ba da, destul de des, mai ales când luam prima oară contact cu un autor. Dar apoi aceste dificultăţi dispăreau una câte una.

— Aşadar continui să te loveşti de greutăţi în înţelegerea literaturii cu toate că ai la activ, cum spui, ondestul de bună experienţă a lecturilor. Cum ai vrea să îndrăgeşti simfoniile şi cvartetele când nu depui nici cel mai mic efort pentru a-ţi forma deprinderea de a asculta, a auzi, a simţi, a înţelege muzica?

— Cum? făcu puţin speriat matematicianul. E deci nevoie de o deprindere în a asculta muzica?

— De ce să te mire? E nevoie de aceeaşi deprindere care ţi-a trebuit pentru a-ţi putea da seama de subiect, acţiune, conflict, caractere, particularităţile de gen şi celelalte demente din care se compune o operă literară.

— Prin ce se manifestă însă această deprindere în cazul muzicii?

— Prin aceea că te obişnuieşti a sesiza temele muzicale, a urmări transformările la care ele sunt expuse, a le recunoaşte când apar într-un alt veşmânt armonic sau orchestral, a putea distinge două melodii care se cântă simultan, a sesiza articulaţiile, secţiunile operei muzicale şi aşa mai departe…

— Şi crezi că aş putea căpăta o asemenea deprindere?

— Dar nici nu mă îndoiesc. O poţi căpăta aşa cum ai *căpătat* deprinderea de a citi – cu alte cuvinte, ascultâral perseverent muzică, trăind cât mai mult în ambianţa acesteia, meditând asupra a ceea ce ai ascultat, revenind la operele pe care le-ai auzit o singură dată.

Cunoscutul gânditor Lunacearski creionează cu multă subtilitate tipul de ascultător care, nedezarmând în faţa greutăţilor primelor auziţii, le înfrânge cu tenacitate şi pătrunde curajos în însuşi miezul artistic al operei:

„Auzim un haos de sunete; când ni se pare că am sesizat firul, când din nou totul se împrăştie în grupe de sunete, după cât se pare, iraţionale, fără legătură. Emoţia artistică e încă departe. La început încerci un sentiment de ciudă iar la sfârşit o puternică oiioş, e *m*

Dar iată că asculţi aceeaşi simfonie a treia oară: sunetele curg parcă pe drumuri construite dinainte, le recunoşti, îţi este din ce în ce mai uşor să te orientezi; logica lăuntrică, arhitectura muzicală a piesei se reliefează din ce în ce mai pregnant, rămân neclare doar anumite

detalii. Cu fiecare nouă experienţă aceste detalii se luminează şi întâmpini întreaga piesă ca pe o veche cunoştinţă; îţi este uşor să o percepi, auzul îţi dictează parcă tot ceea ce va urma, îţi aminteşti tot ceea ce a răsunat şi domină întreaga simfonie. Acum această lui me de sunete ţi se pare armonioasă, uşor de înţeles, îţi mângâie auzul, şi în acelaşi timp îţi trezeşte în suflet o întreagă şi complexă gamă de sentimente, pentru că în aceste sunete recunoşti bucuria, mâhnirea dorul, avântul îndrăznelii".

După câte vezi ascultătorul lui Lunacearski avea răbdare să asculte de câteva ori aceeaşi lucrare, să lupte cu îndărătnicia propriei sale uroclii. Eu te-aş întreba însă: cam câtă muzică de asta, pe care dumneata o numeşti „groa", asculţi într-o săptămână?

— Păi nu e greu să deduci singur, cam de loc…

— Probabil că nu-i consacri nici atâta timp cât îi jertfeşti Sportului popular dimineaţa, în drum ispre facultate… Şi te miri că nu înţelegi muzica… Şi mai faci îşi reproşuri celor care te-au adus pe lume că nu te-ar fi înzestrat, chipurile, cu asemenea daruri „excepţionale". Cum să îndrăgeşti limbajul muzicii dacă nu ţiiai format obişnuinţa, deprinderea, de a-i înţelege legile sale specifice? Marx spune în *Manuscrisele economico-filozofice*: „Doar muzica trezeşte simţul muzical al omului". Şi mai departe: „Cea mai frumoasă muzică nu are sens pentru urechea nemuzicală". Asta înseamnă că dragostea pentru muzică, priceperea de a o înţelege, cu alte cuvinte ceea ce numim ureche muzicală se formează sub influenţa muzicii însăşi, în procesul comunicării cu operele muzicale. Dar când te ţii departe de ele, convins că puterea de a le înţelege îţi vine doar prin „har dumnezeiesc" cum vrei să-ţi formezi o ureche muzicală?

— Vrei să spui – începu a se lumina interlocutorul meu – că nu există oameni hărăziţi de natură a înţelege muzica şi alţii năpăstuiţi să rămână opaci la frumuseţile acesteia?

— Bineînţeles că nu. În toţi oamenii – excluzând cazurile patologice – există posibilitatea de a se apropia de muzică şi de a o înţelege. Numai că unii dintre noi cultivă această posibilitate, în timp ce alţii o lasă să părăginească. Şi când aceştia din urmă, ajunşi la maturitate, constată că nu înţeleg o iotă dintr-o simfonie de Beethoven, aruncă vina pe biata natură. Acestora le-aş repeta de o mie de ori:

fiecare dintre noi se poate ridica până la înţelegerea celor mai înalte şi mai complexe forme ale muzicii. Şi astăzi mai mult ca oricând. Căci mijloacele de educare muzicală, puse la dispoziţia celor mulţi, ne solicită la tot pasul, ne asaltează chiar. A trecut timpul când compozitorii sperau că măcar peste 50 – 100 de ani vor fi înţeleşi de popor. Astăzi oamenii au toate posibilităţile şi mijloacele pentru a-şi dezvolta nelimitat înţelegerea muzicală. Totul depinde numai de ei.

— Aşadar nu există o muzică grea în sine – exclamă amicul cu sentimentul unei enorme descoperiri.

— Muzica este „grea" pentru acel care nu face niciun efort să ajungă spre ea. Dar pentru cel ce se străduieşte, această „greutate" se spulberă pe măsura familiarizării cu limbajul muzical şi se dovedeşte a fi un simplu basm, bun pentru a-i speria pe cei timizi.

Putem spune, dacă vrei, că muzica este „grea" de sensuri umane, filosofice, estetice. Dar ele nu reprezintă câtuşi de puţin o carte – cu şapte peceţi. Aceste sensuri se dezvăluie, se dăruiesc oricui are pasiunea şi hotărârea de a persevera în cunoaşterea limbajului muzical. Poţi spune, eu conştiinţa liniştită, că ai avut o asemenea perseverenţă?

Matematicianul aplecă nu fără tulburare capul.

MUZICA UŞOARA Şi „MUZICA GREA".

A asculta muzică uşoară şi a dansa pe ritmurile ei este una din marile pasiuni ale tineretului. Nu o egalează poate decât (pasiunea delectării la spectacolele sportive. Autorul acestor rânduri, relativ tânăr şi el, nu face parte din categoria celor ce se îndeletnicesc cu lecţiile de morală la adresa pasionaţilor jazului şi fotbalului; a vrea să înăbuşi pornirea spre aceste forme de amuzament, în care omul modern găseşte o compensare la tensiunea în care îl ţine viaţa atât de agitată a epocii noastre, ar dovedi neînţelegerea unor cerinţe fireşti ale sufletului omenesc. Recunoscând legitimitatea pasiunii pentru muzica distractivă, pe care la rândul noistru o preţuim atunci când este ingenioasă şi inspirată, nu putem însă să nu spunem că, atunci când devine exclusivista, această pasiune poate constitui un pericol pentru armonioasa dezvoltare spirituală a tânărului. Să fie deci limpede din capul locului: nu împotriva muzicii uşoare scriem rândurile de faţă ci împotriva monopolizării gustului de către acest gen de muzică.

Combaterea unei asemenea atitudini ţine nu de moralizarea puritană ci de cea mai stringentă datorie cetăţenească. Aniliilând interesul pentru alte forme ale muzicii, pasiunea frenetică şi exclusivista pentru muzica de dans, îngustează sensibilitatea muzicală, ceea ce nu poate să nu se răsfrângă şi asupra vieţii spirituale în general. Se favorizează o atitudine superficială faţă de viaţă, aducându-se astfel un prejudicial operei de făurire a omului superior pe care trebuie sâ4 genereze lupta noastră pentru comunism. Nu, desigur, tânărul obsedat de ritmurile dezlănţuite ale *twist*-ului şi refractar la o simfonie de Beethoven sau E nes cu un poate fi considerat întruchiparea ideală a omului nou, oricâte însuşiri pozitive ar avea el în alte privinţi. Conştiinţa socialistă şi comunistă înseamnă printre altele ridicarea pe o înaltă treaptă de cultură spirituală. Nu o dată a atras Lenin atenţia tineretului că pentru a deveni cu adevărat comunist trebuie să-ţi însuşeşti tot ceea ce e mai preţios în cultura trecutului.

Antipatia pentru muzica simfonică, de operă sau de cameră nu este desigur un fenomn caracteristic pentru tineretul nostru. Cei mai mulţi ar vrea în mod sincer să se poată bucura de frumuseţile acestei muzici dar nu îndrăznesc să păşească la cunoaşterea ei, fiind convinşi că sunt incapabili de a o înţelege. Îi inhibează mai ales denumirea de „muzică grea" prin care zise înţelege de obicei tot ce iese din sfera muzicii ritmice sau romanţioase şi necesită un anumit efort de înţelegere. Mulţi încearcă adevărate complexe de inferioritate în faţa acestui fel de muzică văzând în ea o fortăreaţă inexpugnabilă şi renunţând de aceea să întreprindă ceva pentru a o cuceri. Acestor timoraţi trebuie să le spunem foarte răspicat: nu există o „muzică grea". Ideea unei „muzici grele" este o prejudecată provenită din dificultăţile pe care le întâlnim în înţelegerea unei muzici cu care nu suntem suficient de familiarizaţi. Omului cu o cultură literară primitivă, Shakespeare sau Eminescu îi vor părea desigur o literatură grea. Dar niciun om mormăi dezvoltat intelectualiceşte nu-i poate ataşa pe Shakespeare şi Eminescu vreunei literaturi „grele": aceştia reprezintă dimpotrivă marea, adevărata literatură. Mulţi oameni, destul de evoluaţi sub raport intelectual, îi consideră însă pe Beethoven sau Şostakovici ca reprezentanţi ai „muzicii grele" pentru a cărei înţelegere s-ar cere vaste şi savante cunoştinţe. Ceea ce

alimentează *o* asemenea prejudecata este faptul foarte simplu că, în viaţa noastră cotidiană, în pregătirea noastră – şcolară muzica ocupă un Joc infinit mai mic decât literatura. Rămăşiţe ale unor străvechi stări de lucruri, în proces de lichidare, fac ca noi să ascultăm încă foarte puţină muzică, ceea ce împiedică familiarizarea auzului cu sonorităţile diverse ale acestei arte. Puşi în faţa unei sonate de Beethoven sau a unui cvartet de Bartók e firesc să ne simţim derutaţi: ar putea oare încerca o altă senzaţie cel care până atunci n-a ascultat nimic din Beethoven şi din Bartók sau nu şi-a putut face încă o idee despre ceea ce înseamnă o sonată, un cvartet? Este însă suficient să treci pragul acestui complex de inferioritate faţă de limbajul muzicii şi să începi a te obişnui cu diversitatea formelor ci expresive pentru a-ţi da seama cât de absurdă era prejudecata despre „muzica grea”. Înţelegi că aceasta este de fapt muzica bană, muzica majoră, destinată nu iniţiaţilor, ci marilor mulţimi cu care compozitorii au tins întotdeauna să se înfrăţească. Secretul înţelegerii muzicii este aşadar acesta: familiarizarea perseverentă cu limbajul ei. Nu există cale mai bună pentru atragerea maselor largi ale tineretului spre muzică decât aceea a stimulării dorinţei lor de a frecventa cu asiduitate locurile unde pot asculta muzica de calitate: la concerte simfonice şi de cameră, la operă, la biblioteci muzicale (de pildă, admirabila secţie muzicală a Bibliotecii centrale de stat). Considerabil poate fi stimulat acest interes prin organizarea regulată de auziţii muzicale în cluburi, la casele de cultură ale tineretului, auziţii cu programe interesante, inteligent alcătuite şi eventual, comentate. atrăgător şi instructiv. Din păcate, în majoritatea cazurilor la casele – de cultură se acordă o strivitoare prioritate muzicii de dans, marii clasici ai muzicii apărând doar sporadic, ca oaspeţi nu prea doriţi.

Celui care a trecut de punctul critic al complexului de inferioritate faţă de muzică i se deschide o infinitate de frumuseţi. Fiecare nouă cunoştinţă pe care o face echivalează pentru el cu o descoperire: un stil muzical, un curent sau un compozitor pe care încă nu-i înţelege, nu-i mai apar ca fortăreţe inexpugnabile ci ca nu ţiinut misterios şi ademenitor spre care se simte magnetic atras şi ipe care este ispitit să-i exploreze. Spuneam mai la început că Romain Rolland îşi intitulase sugestiv o carte a sa: *Călătorie în ţara muzicii*. Cred că

muzica este mai mult decât o ţară, este un univers, dacă ne gândim la nesfârşita varietate a frumuseţilor ei. Nu cunosc îndeletnicire mai pasionantă decât aceea de a descoperi regiuni necunoscute ale acestui univers. Subliniez acest lucru din dorinţa de a îndemna pe tinerii melomani să nu se oprească în preocupările lor muzicale la un stil sau altul pe care au izbutit să-l înţeleagă şi să-i iubească. Cu alte cuvinte, dacă au ajuns a îndrăgi *Simfonia V* de Beethoven, să nu reducă lumea uriaşă a „titanului" numai la această lucrare ci să năzuiască a cunoaşte imensa bogăţie de faţete a muzicii acestuia, după cum iubindu-l pe Beethoven să nu reducă muzica la personalitatea acestuia (sau a altor câtorva) căci muzica este ca şi cerul: luceafărul ne impresionează numai în raport cu miile de stele care scânteiază în jurul său. Adevărata dragoste de muzică este nu cea fixată la câteva genuri sau stiluri ci aceea care tinde spre o necontenita lărgire a sferei sale de cuprindere. A aspira să cunoşti muzica în ameţitoarea şi fascinanta ei diversitate, iată ce înseamnă a iubi cu adevărat această artă. Melomanul autentic este, ca şi artistul autentic, un neobosit căutător al noului. El îşi cultivă activ şi conştient receptivitatea la ceea ce *t90* nu-i este cunoscut, tinde – să integreze mereu noi şi noi domenii sensibilităţii sale muzicale. Dacă nu-l înţelege pe Debussy sau Stravinsky el nu spune că aceşti compozitori nu merită osteneala de a fi înţeleşi ci, dimpotrivă, caută cu şi mai mare îndârjire să dezlege taina muzicii lor. O muzică al cărei sens nu-l poate momentan pătrunde, nu-l demobilizează ci dimpotrivă îi aţâţă curiozitatea, nu-i dă pace până nu-i clarifică obscurităţile. Dacă vreţi, fizionomia adevăratului iubitor al muzicii conţine în ea şi ceva de explorator sau cercetător. Când iubeşti muzica în mod profund o faci nu numai sentimental dar şi cu întreaga forţă a raţiunii şi voinţei. Iată de ce este important ea organizarea audiţiilor să aibă loc nu în spiritul minimei rezistenţe, prin programarea unor lucrări arhicunoscute, ci în spiritul promovării noului, menit a lărgi încontinuu orizontul muzical al ascultătorilor. Cel mai înţelept mod de a organiza o audiţie muzicală mi se mare împletirea pieselor de largă răspândire cu lucrări mai puţin cunoscute, indiferent că acestea din urmă aparţin secolelor trecute sau muzicii contemporane.

De unde trebuie începută această călătorie în imperiul nesfârşit

al muzicii? Iată o întrebare pe care şi-o pun mulţi dintre cei ce ar dor> să devină prietenii acestei arte. Personal consider că problema compozitorului, genului sau stilului cu care trebuie începută educaţia muzicală nu este de cea mai mare importanţă. Spre muzică te poţi apropia venind din direcţiile cele mai felurite şi de aceea mi se pare cu neputinţă a formula reguli general valabile care ar permite accesul spre capodoperele muzicii. Esenţialul este nu cu ce începi ci cum te comporţi pe parcursul frecventării muzicii: numai răbdarea, perseverenţa, atitudinea conştientă faţă de operele mai dificil de înţeles îţi pot deschide drumul spre semnificaţiile lăuntrice ale acestoi a. Unii consideră că cea mai greu de înţeles este muzica contemporană şi văd în ea încununarea procesului de familiarizare cu limbajul muzical. În concepţia lor trebuie început prin a cunoaşte stilurile ce şi-au câştigat o largă notorietate: Mozart, Beethoven, Ceaikovski etc. Cred că este pe deplin întemeiat şi modul opus de a pune problema, acela care consideră că se poate începe cu Bartók şi Honegger. În muzica acestora nu întâlnim desigur melodii atât de uşor fredonabile ca la Mozart sau Ceaikovski, dar în schimb ea este mai apropiată de sufletul nostru prin conţinutul ei emoţional, profund impregnat de zbuciumul şi dramele omului acestei epoci. Nu este chiar exclus ca unora, compoziţiile lui Bartók şi Honegger să le apară la început mai familiare decât cele ale lui Mozart şi Ceaikovski şi ca ei să facă din ele capul de pod de la care pot porni spre cucerirea tainelor muzicii.

Celor care totuşi aşteaptă de la noi o îndrumare ni ai eficienta le-am putea spune că este recomandabil să aibă în vedere o anumită gradare a formelor de expresie, pornind de la cele mai simple şi ajungând la cele mai evoluate. S-ar putea, de pildă, merge prin etapele acestea: 1) piese de largă accesibilitate cum ar fi melodiile lăutăreşti ale lui Sarasate, piesele pentru vioară ale lui Kreişler, Serenada lui Schubert etc.; 2) muzică simfonică bazată pe dezvoltarea unor melodii populare (rapsodiile lui Enescu, dansurile slave de Dvořák, rapsodiile lui Liszt etc.); 3) capodoperele clasicismului vienez Haydn, Mozart cu temele lor sculpturali reliefate precum şi cele ale romantismului (Chopin, Berlioz, Wagner) cu tumultul lor atât de captivant; 4) stilul preclasic, căruia i-aş alătura şi muzica lui Bacii unde lipseşte relieful şi contrastul tematic dar în schimb există o extraordinară interiorizare şi

o sobrietate a expresiei, calităţi pe care le apreciem doar ajunşi pe o treaptă mai înaltă a înţelegerii muzicale; 5) muzica de cameră, gen prin excelenţa reflexiv a cărui asimilare muzicală presupune o cultură muzicală mai substanţială ş.a.m.d. Atragem însă atenţia asupra caracterului cu totul relativ şi discutabil al acestei înlănţuiri de etape. Pot exista nenumărate variante, pot apărea nenumărate verigi intermediare. Cel mai important lucru este ca în această abordare a muzicii, de la formele ei simple la cele complexe, să nu ne oprim la jumătatea drumului ci să năzuim necontenit spre operele de adâncime. Ascultarea muzici nu-şi realizează adevărata ei menire decât atunci când izbuteşti a te împărtăşi din marile bogăţii spirituale pe care le cuprind capodoperele acesteia; „pasiunile" lui Bacii, sonatele şi cvartetele lui Beethoven, operele lui Wagner, simfoniile lui Maliler, preludiile lui Debussy şi celelalte aparţinând aceleiaşi familii artistice şi despre care vorbim adesea ca despre ceva inaccesibil.

Nu intenţionăm câtuşi de puţin să împărţim muzica în inferioară şi superioară; deosebim însă formele expresive care ating straturi mai superficiale ale sufletului de cele care vizează adâncimile şi permanenţele unir versal-umane ale acestuia. Şi *Liliacul* lui Strauss, şi *Simfonia IX* de Beethoven sunt opere de autentică artă dar fiecare din ele se adresează unei anumite laturi a sensibilităţii noastre şi nu putem să nu rocunoaştean că *Simfonia IX* răspunde celor mai profunde şi grave întrebări ale – conştiinţei umane. Nu trebuie subapreciată importanţa muzicii de – divertisment, dar să nu uităm că educarea acelei înalte spiritualităţi spre care tinde omul noii societăţi este realizabilă – pe plan muzicalnândeosebi prin opere cu o puternică substanţă umană. Dacă vrem ca muzica să devină realmente un mijloc de formare a unei bogate vieţi sufleteşti, atunci să avem mereu în faţă valorile majore ale muzici din toate timpurile, ca ţinte ce trebuie cu orice preţ atinse.

Spulberând legenda „muzicii grele", îndrăgind-o şi asimilând-o, vom căpăta o altă optică asupra muzicii uşoare. Din sclavi ne transformăm în stăpâni ai acesteia: căpătăm un criteriu înalt-artistic de apreciere şi devenim capabili să deosebim ceea ce este artă de produsul comercial care perverteşte gustul. În asemenea condiţii, interesul pentru muzica uşoară îşi capătă în ansamblul vieţii noastre

spirituale locul potrivit, facetând. să mai exercite monopolul care deformează, în atâtea cazuri, gustul muzical al tineretului. Îndrăznesc chiar să afirm că celui care iubeşte şi înţelege valorile înalte ale muzicii, muzica uşoară îi poate produce o satisfacţie mai mare decât „neiniţiaţilor": cultura sa muzicală îi va permite să descopere într-o piesă din Modugno sau în interpretarea lui Armstrong accente pe care un auz primitiv nu le poate sesiza.

Se înfiripă timid la noi cercuri de „prieteni ai muzicii" care îşi propun să popularizeze frumuseţile acestei arte şi să ajute la o mai bună înţelege a lor de către marile mase. Larga răspândire şi perfecţionarea formelor de activitate a acestor cercuri este desigur unul din mijloacele cele mai eficace de stimulare a interesului pentru muzică. Dacă în fruntea lor se vor afla entuziaşti ai ideii de educaţie muzicală, preocupaţi ei înşişi să-şi lărgească necontenit orizontul, indiscutabil că numărul prietenilor acestei arte va creşte într-un mod vertiginos.

Şi-a câştigat o binemeritată popularitate dictonul după care nu orice lucrare accesibilă este genială, dar orice operă genială este totodată şi accesibilă. Respingând ermetismul estetizant, marii compozitori au năzuit întotdeauna ca mesajul lor să poată ajunge la inima unui număr cât mai mare de oameni, să fie accesibil înţelegerii emoţionale a acestora. Posedând, toate, virtutea accesibilităţii, marile capodopere ale muzicii nu sunt însă accesibile în acelaşi fel. Un colind sau un joc popular, ascultate în forma lor originală, sunt, fără îndoială, accesibile tuturor indivizilor unei naţiuni care nu numai că le înţeleg, dar le pot în acelaşi timp reproduce. Unui cerc nu tocmai larg i se adresează, să zicem, o rapsodie sau un divertisment. Prezenţa unui veşmânt armonic şi orchestral, cu care multe urechi sunt mai puţin obişnuite, fac ea *Rapsodia* II de Liszt sau *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart să se bucure de un auditoriu oarecum mai restrâns decât cel al muzicii populare, totuşi, abundenţa şi spontaneitatea melodică, atât de apropiate de prototipul folcloric, asigură acestui fel de compoziţii o extrem de mare popularitate. O asemenea muzică, dacă putem spune aşa, vine ea însăşi în întâmpinarea ascultătorilor; aceştia nu sunt puşi în situaţia de a căuta sau urmări eu încordare elementul tematico-melodic deoarece muzica li-l oferă eu generozitate, în forma

sa cea mai pură. De *Simfonia neterminată* sau de *Evgheni Oneghin* nu toţi aceştia reuşesc însă să se apropie; dezvoltările simfonice le apar unora ca o perdea opacă în spatele căreia ideea melodică – acest elementar primar al muzicii – parcă dispare, nu mai poate if-i urmărită. Dacă astfel de opere îşi au o considerabila popularitate în toată lumea, aceasta se explică prin momentele de amplă revărsare melodică – temele lui Schubert şi ariile lui Ceaikovski – ce alternează cu părţile dezvoltatoare în care, treptat şi cu răbdare, melomanul pasionat ajunge a sesiza ecouri, frânturi ale acestor melodii. Nu sunt oare tocmai aceste momente melodice fragmentele cele mai preferate care ajung uneori a deveni simbol al însăşi operei – cum se întâmplă cu tema secundă din *Neterminata* sau cu aria lui Lenski? O popularitate mai redusă cunosc, desigur, unele opere ale lui Wagner sau Franck, Musorgski sau Şostakovici. Ideile melodice ale unor asemenea opere – în marea lor majoritate – sunt mai puţin pe buzele melomanilor decât melodiile-cântec ale lui Schubert. De ce? în primul rând pentru faptul că asemănarea temă-cântec nu este aici atât de evidentă; melodia „infinită14 a lui Wagner, melodismul ciclic al lui Franck, recitativul melodic al lui Musorgski, caracterul instrumental al melodiei lui Şostakovici – toate acestea reprezintă concepţii melodice simţitor evoluate în raport cu melodia populară, cantabilă şi cu o structură determinata. De aici neaderenţa unora faţă de acest gen de muzică, mai ales în clipele primului contact. Amploarea şi complexitatea cu totul deosebită a bazei armonice, în legătură cu care percepem melodia, reprezintă un al doilea factor care face ca înţelegerea unor asemenea opere să fie o chestiune de durată, de familiarizare şi educare a auzului. Cu deosebire important mi se pare însă a sublinia că opere ca *Tristan şi Isolda* sau simfoniile lui Frank, Şostakovici, conţin o substanţială problematică filosofică, iar această împrejurare complică procesul perceperii şi înţelegerii lor. E nevoie aici nu numai de o participare emoţională – esenţială, e drept, în cazul muzicii, iar la mulţi ascultători exclusivă – dar şi de una intelectuală cu care, de altfel, în cazul unui ascultător evoluat, se împleteşte organic, determinând o calitate nouă a perceperii estetice. Este un fapt curent şi în literatură. Înţelegea poeziei atât de impregnantă de filosofie a lui Vigny necesită un fond aperceptiv, o adâncire şi o concentrare mai mare decât cere

poezia eminamente sentimentală a lui Musset. După cum, în cadrul operei unuia şi aceluiaşi scriitor, *Faust* nu este tot atât de accesibil ca *Egmont*, sau *Klim Samghin* ca *Mama*. Şi cu toate acestea, diferenţele de accesibilitate nu se răsfrâng câtuşi de puţin asupra valorii realiste a operelor amintite. Problema dublei participări afective şi raţionale, se pune într-un mod şi mai accentuat în legătură cu muzica lui Bach. De ce să nu o recunoaştem: muzica acestui uriaş geniu nu se bucură încă de acea popularitate pe care o merită. Deşi ea nu are – şi nici nu putea să aibă – complexitatea armonică a lui Wagner şi Şostakovici, iar ideile sale melodice sunt pregnante şi împânzesc întregul ţesut muzical, totuşi receptivitatea publicului larg faţă de ea este incomparabil mai mică decât în cazul muzicii lui Schubert sau Verdi. Situaţia se explică prin aceea că muzica lui Schubert sau Verdi obligă la o participare preponderent emoţională, în vreme ce latura arhitecturală care joacă un rol aşa de însemnat în operele lui Bach şi mai ales în fugile lui necesită cel puţin în egală măsură o înţelegere raţională Mai bine zis o intelectualizare a trăirilor afective.

Iată exemplificate, cu ajutorul câtorva capodopere şi personalităţi din istoria muzicii, treptele felurite de accesibilitate pe care se pot situa creaţiile acestei arte. Reducând acest sistem destul de complex al nuanţelor şi treptelor de accesibilitate la momentele esenţiale, Tolstoi spunea: „Baza muntelui e largă. E largă şi pătura de oameni care înţeleg muzica populară, cântecul popular. Mozart, Beethoven, Chopin stau şi mai sus; muzica lor e îşi mai complexă, mai interesantă; iubitorii acestei muzici sunt ide asemenea foarte mulţi, dar nu atât de mulţi ca cei dintâi: cantitatea lor ne-o putem închipui ca pe o parte mijlocie a muntelui. Şi mai sus stau Bach şi Wagner. Cercul admiratorilor lor e şi mai îngust, ca de altfel cea mai de sus parte a muntelui41.

Să încercăm a continua incursiunea pe culmea acestui munte tolstoian. Cazul Debussy. Popularitatea acestuia în rândurile publicului larg este şi mai restrânsă decât a lui Bach. Fenomen legat, desigur, de dilatarea bazei armonice, subţierea sau fărâmiţarea liniei melodico, dizolvarea conţinutului emoţional concret în atmosferă vagă şi culoare sonoră – simptome caracteristice impresionismului. Ducând mai departe comparaţia lui Tolstoi putem spune că impresionismul se

situează pe punctul de limită unde culmea ia sfârşit şi începem a coborî. Expresionismul şi consecinţele sale d recte, atonalismul şi dodecafonismul, care golesc aproape total muzica de melodie şi logică tonală, marchează rostogoliri din ce în ce mai vertiginoase pe povârnişul versantului ce duce spre ruperea muzicii de înţelegerea celor mulţi. Majoritatea covârşitoare a compozitorilor noştri, unii prin proprie experienţă negativă, şi-au dat seama că pe un asemenea povârniş ei n-au ce căuta. Drumul muzicii româneşti contemporane este nu acela care duce la ermetism, ci acela al accesibilităţii izvorâte – aşa cum ne învaţă evoluţia seculară a muzicii – din puternica bază emoţională şi melodică a operei muzicale. Dar totodată trebuie să avem mereu în vedere că accesibilitatea nu este o însuşire abstractă şi invariabilă a operelor muzicale, că ea capătă aspecte şi grade felurite, în raport cu natura conţinutului, cu scopul educativ al operei, cu cercul de oameni cărora compozitorul li se adresează. împinşi de însăşi forţa talentului lor să cuprindă viaţa în toată diversitatea ei, să se adreseze unor cercuri cât mai largi de ascultători, marii compozitori au urcat, în creaţia lor, mai toate treptele accesibilităţii. Enescu a fost, rând pe rând, şi rapsodul popular din *Poema română* şi cele două rapsodii, şi acel „Berlioz de cameră", cum se autocalifică în legătură cu *Octetul* şi filosoful din *Oedip*, şi coloristul din *Suita sătească*. După cum, la Mihail Jora gradul de accesibilitate al suitei când *strugurii se coc* este incomparabil mai larg decât acela al *Baladei pentru bariton*, *cor şi orchestră*, şi, mai ales, decât cel al *Sonatei pentru violă şi pian* sau al liedurilor după Arghezi.

Sunt oare destinate genurile şi operele de o mai largă accesibilitate exclusiv „ne niţiaţi! or", în vreme ce structura mai complexă a celorlalte categorii ar rămâne apanajul exclusiv al înţelegerii unei pături subţiri de oameni cultivaţi? Cred că o asemenea distincţie e neîntemeiată; gradele felurite de accesibilitate există în primul rând pentru a satisface multilateralele cerinţe ale sufletului omenesc. Cel mai înfocat adorator al ultimelor cvartete beethoveniene sau al preludiilor lui Debussy nu poate – dacă este un om normal dezvoltat – să nu vibreze la auzul unei bune muzici de dans, al unei opere de Strauss sau al unei rapsodii pline de vervă. „Iubesc toată muzica bună, de la Bach la Offenbach" – îi place lui Şostakovici să

repete, transpunând parcă pe plan muzical celebra deviză: nimic din tot ce-i omenesc nu îmi este străin. Numai din snobism sau dintr-o anomalie a dezvoltării sale spirituale poate cineva privi cu dispreţ formele larg accesibile ale muzicii. Unui om echilibrat – cu oricât de rafinată cultură muzicală – asemenea forme îi procură satisfacţii de un fel pe care nu-l poate găsi nici în *Simfonia IX*, nici în *Boris Godunov*, şi de care sufletul său nu se poate lipsi – aşa cum nu se poate lipsi de o petrecere în cercul unor prieteni, de o plimbare lipsită de griji şi preocupări ş.a.m.d. Totodată, scrisă cu măiestrie, o astfel de muzică este în măsură nu numai să satisfacă toate gusturile, inclusiv cele ale rafinaţilor, dar să pregătească din punct de vedere spiritual şi auditiv mase largi în vederea înţelegerii treptate a operelor cu un conţinut şi o structură mai complexe. Toţi sau aproape toţi marii compozitori au creat şi opere care, accesibile în egală măsură cunoscătorilor şi publicului larg, au fost menite a-l atrage pe acesta din urmă către o muzică înaltă, de probleme. Acestui scop i-au fost destinate momentele muzicale ale lui Schubert, valsurile şi dansurile maghiare ale lui Brahms, *Capriciul italian* de Ceaikovski, dansurile simfonice ale lui Dvořák, *Petrică şi lupul* de Prokofiev etc. Glinka a exprimat cum nu se poate mai bine, în legătură cu *Hota aragoneză*, această năzuinţă a compozitorilor de a compune şi opere pe înţelesul tuturor: „M-am hotărât să-mi îmbogăţesc repertoriul cu câteva (şi dacă forţele îmi permit – multe) piese de concert sub numele de *Fantezii pitoreşti*… Mi se pare că putem uni cerinţele artei cu cerinţele epocii şi, folosindu-ne de perfecţionarea instrumentelor şi interpretării, să *compunem piese accesibile atât cunoscătorilor cât şi publicului simplu*" (s.n.). Aristocraţii muzicii privesc de sus sau în cel mai bun caz cu indulgenţa astfel de piese. Ei se văd doar pe sine şi îşi închipuie că marile capodopere ale acestei arte există numai pentru dânşii; ei uită că toţi marii compozitori au *visat* ca muzica lor să ajungă până la inima omului simplu; ei nu-şi dau seama că muzica – limbajul expresiv cel mai general uman – îşi realizează cu atât mai deplin menirea cu cât este mai larg cercul celor ce o înţeleg. Or, piesele pe care Glinka le numea „accesibile atât cunoscătorilor cât şi publicului simplu4 favorizează tocmai o asemenea ridicare a marilor mase la înţelegerea genurilor mai complexe şi operelor mai profunde ale muzicii. Numai în acest fel,

dintr-o culme îngustă de munte, accesibila doar unora, muzica lui Bach, Wagner, Debussy poate deveni treptat un platou larg pe care să se poată bucura în voie tot mai mulţi dintre cei ce doar visau să atingă vreodată aceste înălţimi.

Iată un gen pentru care mai trebuie încă pledat. Şi nu numai în faţa celor insensibili la „muzica grea" dar chiar şi a multor melomani.

Atracţia spre muzică (ne referim bine înţeles la cea din afara sferei distractive) începe a se manifesta prin frecventarea mai mult sau mai puţin asiduă a spectacolelor de operă; amatorii de operă alcătuiesc grosul iubitorilor de muzică. O bună parte a acestora izbutesc treptat să-şi lărgească interesul muzical, anexându-i atracţia spre muzica simfonică; fără a se putea compara cu publicul spectacolelor de operă, publicul concertelor simfonice este în continuă lărgire. Considerabil mai restrâns este numărul celor doritori să asculte muzica de cameră; spre acest gen doar o mică parte se simte. îmboldită.

Execuţia unui cvartet sau a unui octet, a unor lieduri «au a unei sonate pentru vioară şi pian este, ce-i drept, lipsită de fastul strălucitor al spectacolului de operă, de monumentalitatea şi opulenţa sonoră a concertului simfonic – tot atâtea mijloace menite a ademeni pe ascultători spre frumuseţile muzicii. Concertele de cameră nu ispitesc prin niciun fel de efecte spectaculoase, aparenţa lor este foarte modestă şi de aceea, probabil, n-au izbutit să stimuleze curiozitatea marelui public. De ce să nu recunoaştem că în artă, ca şi în viaţă, ne simţim mai degrabă atraşi de formele somptuoase ori strălucitoare decât de cale sobre şi simple, înclinaţi de obicei să confundăm aparenţa cu esenţa, nu rareori vedem în modestia formei expresia unui conţinut neinteresant. Capodoperele muzicii de cameră reprezintă o infirmare a acestei prejudecăţi. Simplitatea şi caracterul sumar al mijloacelor de realizare se asociază aici cu supremul rafinament al expresiei, cu maxima subtilitate şi profunzime a trăirilor sufleteşti rodate. Eiste indiscutabil lipsit de temei să încercăm a ierariiiza genurile muzicale, dar la fel de indiscutabil este că marii compozitori au văzut în muzica de cameră, şi mai ales în cvartet, cel mai înalt examen al măiestriei lor. Prin mijlocirea a numai câtorva instrumente ei îşi propuneau să exprime o infinitate de sentimente şi idei. Un cvartet de Şostakovici nu numai că aduce problematica celor mai

complexe simfonii ale aceluiaşi, dar o îmbogăţeşte cu nuanţe inaccesibile colosului orchestral.

Mai există o prejudecată care se interpune între masele largi ale publicului şi muzica de cameră: ideea că genurile ei ar fi mai ermetice, mai dificil de înţeles. Prejudecata aceasta îşi trage obârşia şi se alimentează din împrejurarea că majoritatea covârşitoare a ascultătorilor îşi formează gustul muzical la şcoala spectacolelor de operă şi concertelor simfonice. Nimic rău în faptul că numeroşi melomani frecventează asemenea manifestări muzicale, dar frecventarea exclusivă a operei sau a concertului simfonic educă unilateral sensibilitatea muzicală a ascultătorului. Acesta este împiedicat să-şi formeze deprinderea de a înţelege şi preţui nobila frumuseţe expresiei lapidare, esenţializate, lipsite de orice fel de zorzoane şi artificii. Neobişnuiţi cu o astfel de expresie, ea ne apare, la un prim contact, greu de asimilat, deşi, prin simplitatea ei, ar trebui să fie în cel mai înalt grad accesibilă.

Este de neconceput dezvoltarea normală a gustului unui meloman fără apariţia şi cultivarea interesului pentru frumuseţile muzicii de cameră. Integrând-o simpatiilor noastre muzicale, căpătăm posibilitatea de a ne şlefui şi rafina gustul artistic, căci învăţăm să preţuim *tos* în muzică nu numai forţa şi amploarea dar în acelaşi timp subtilitatea, nuanţa, interiorizarea. Contactul susţinut cu muzica de cameră ne lărgeşte orizontul spiritual: ne introduce în lumea sentimentelor intime şi a reflecţiilor filosofice, în a căror exprimare acest gen excelează.

Iubite meloman, nu te îndepărta cu indiferenţă de afişul pe care ai văzut anunţat un concert de cvartete sau un recital de sonate. Învinge-ţi rezerva lăuntrică, tributară de cele mai multe ori prejudecăţilor, şi încearcă să cucereşti şi această fortăreaţă. Aminteşte-ţi că poate altă dată a trebuit să dovedeşti aceiaşi tenacitate când te-ai aflat în faţa muzicii de operă sau a celei simfonice: şi acestea au fost fortăreţe pe care, cu răbdare şi perseverenţa, ai izbutit să le cucereşti. Obişnuindu-te cu sonorităţile muzicii de cameră, pe care astăzi încă o ocoleşti, vei descoperi şi în ea un minunat prieten, poate chiar pe cel mai preţios.

ŞI ASCULTĂTORUL ESTE UN CREATOR!

N-aş fi crezut că printre ingineri pot exista atâţia sinceri şi pasionaţi iubitori ai muzicii. Aveam, până nu de mult, convingerea că cel mai numeros şi mai înfocat contingent de melomani îl furnizează medicii. Posibilitatea pe care am avut-o în ultimii ani de a sta mai aproape de mediul ţelinic-ingincresc mi-a îngăduit însă să-mi dau seama că dragostea pentru muzică a acestor calculatori lucizi, pe care mi-i imaginam tu naivitate ca surzi la chemarea frumosului, este aproape cu neputinţă de egalat. Înclin chiar să cred că întrece dragostea aproape proverbială de muzică a medicilor; pe cea a muzicienilor profesionişti, fără discuţie o lasă cu mult în urină. Dar condeiul văd că nr-o ia înainte, vrea cu orice preţ să facă aici elogiul inginerilor, ceea ce n-a fost câtuşi de puţin în intenţia mea. De fapt eu urmăream să spun, că deşi dragostea dezinteresată pentru muzică reprezintă principala cale prin care putem cu adevărat ajunge să ne bucurăm de frumuseţile unei simfonii sau unui cvartet, acest sentiment platonic nu rezolvă, singur, problema înţelegerii muzicii. Iată, bunăoară unul din numeroşii cunoscuţi pe care mi i-am făcut printre ingineri: iubeşte sincer şi entuziast muzica; la concert se duce nu din snobism ci pentru că vrea să trăiască două ceasuri de încântare; gustul său muzical nu e de loc rău, printre operele sale preferate numărându-se compoziţii ca *Octetul* lui Enestu, *Muzica pentru coarde*, *celestă şi percuţie* de Bartók, *Simfonia X* de Şostakovici. Discuţia pe care o relatez mai jos s-a petrecut, de altfel, tocmai în ziua când, venit să mă viziteze, amicul cu pricina mă rugase să-i pun discul cu una din aceste bucăţi. M-am grăbit să-i satisfac bucuros dorinţa, dar nu mică-mi fu mirarea când la numai câteva clipe după ce discul prinsese a se învârti, amicul meu, ridicându-se de pe fotoliu, începu să se plimbe prin cameră, să răsfoiască un album, o carte, o revistă. Din când în când îmi punea diferite întrebări, fără nicio legătură tu muzica pe care pretindea că o ascultă. Eram uimit – şi nu ştiam ce să fac. De ce mi-a cerut cu atâta insistenţă să-i pun muzică? L-am lăsat să-şi desfăşoare în liniște aceste mici ocupaţii până ce muzica s-a terminat, pentru ca apoi să-i întreb:

— Spune-mi, te rog, ce satisfacţie îţi mai poate oferi muzica dacă, în loc să fii atent la ea, eşti preocupat de altceva?

— Dar eu aud totul, făcu el senin. Lectura sau convorbirea nu

mă împiedică să ascult muzica.

— De ce nu-ţi permiţi, replicai eu, aceeaşi dedublare când citeşti o carte? De ce atunci te dăruieşti în întregime lecturii şi nu admiţi să fii distras din concentrarea în care te cufunzi?

— Foarte simplu: pentru că lectura literaturii presupune mobilizarea tuturor forţelor intelectuale, altfel n-ai înţelege-o.

— Iar tu, fiind obişnuit să lucrezi tot timpul cu intelectul, încercai eu să-i completez, nu poţi să nu-l laşi fără întrebuinţare chiar atunci când asculţi muzică…

— Exact aşa!

— …şi deoarece consideri că muzica nu solicită forţele intelectuale, le îndrepţi pe acestea în altă direcţie…

— Întocmai cum spui.

— Blestemată părere! exclamai eu furios, spre stupefacţia amicului. Cu atât mai blestemată cu cât e una dintre cele mai răspândite. Tu-ţi închipui că de aceea şi-a scris Beethoven simfoniile? Ştii doar că el vedea menirea muzicii sale în „a face să izbucnească focul din creierul oamenilor ştii doar că el îşi considera muzica „revelaţie mai înaltă decât filosofia” – caracterizare pe care de fapt o putem aplica oricărei adevărate mari muzici. Niciodată însă nu vei putea să pătrunzi bogăţia de sensuri a acesteia dacă o vei lăsa să treacă pe lângă urechi ca o dulce mângâiere sonoră a cărei unică raţiune constă în aceea că te transpune într-o stare de nebuloasă euforie…

Interlocutorul meu începu să arate mirare.

— Şi ce ar trebui să fac pentru ca să pot înţelege toată această „bogăţie de sensuri”?

— Să abandonezi ideea că ascultarea muzicii e o chestiune pur sentimentală, euforică şi să asculţi o simfonie sau un concert nu relaxându-ţi, ci încordându-ţi la maximum toate facultăţile spirituale.

— Şi ce-mi va da o asemenea încordare?

— Ce-ţi va da? Ea te va face capabil să asculţi muzica nu din afară ci dinăuntru ei, ceea ce este cu totul altceva. Muzica nu-ţi va mai părea că curge pe lângă tine, ci o vei simţi că trece chiar prin tine. Mai precis, vei putea sesiza toată logica interioară a muzicii şi, din clipa când vei ajunge în stare să urmăreşti această logică, o nouă lume se va deschide auzului şi sufletului tău: îţi vei da seama că acolo, înăuntru,

palpita un întreg univers sonor şi emoţional de oare erai cu desăvârşire străin atunci când vedeai în muzică doar divine efluvii sonore care-ţi dezmiardă urechea, punând într-o difuză şi agreabilă mişcare regiunile inferioare ale sensibilităţii.

— Concentrare… încordare… logică… toate facultăţile spirituale. Dar, dragul meu, toate acestea le pun în acţiune atunci când mă aflu în faţa planşelor mele inginereşti. Vrei să transformi ascultarea muzicii într-un efort obositor? Nu-şi pierde ea astfel tot farmecul?

— Şi-l pierde, iubite amice, exact în aceeaşi măsură în care la teatru, urmărirea încordată a peripeţiilor unei drame poate anihila farmecul emoţiei artistice. Nu numai că nimeni nu se plânge de caracterul obositor pe care I-ar avea încordarea spirituală la care te obligă un spectacol de mare tensiune dramatică, dar nici nu se poate imagina un spectacol mai ideal ca acela care te ţine tot timpul într-o asemenea încordare. De ce oare muzica să nu merite acest hai să zicem, efort?

— Da, trebuie să recunosc că greşeam…

— Nu, nu erai în totul greşit. Căci chiar această ascultare contemplativă tot este preferabilă indiferenţei cu care cei mai mulţi trec pe lângă muzică. Dar ea nu-ţi dezvăluie decât o infimă parte din bogăţiile expresive pe care le închide muzica. Cu adevărat pătrunde în miezul gândirii lui Beethoven sau Bralism cel care, văzând în muzica lor adevărate drame instrumentale, urmăreşte logica internă a acestora cu încordarea cu care ar urmări evoluţia unui autentic spectacol dramatic. Iar dacă admitem că aportul ascultătorului trebuie să fie foarte substanţial în procesul de înţelegere a muzicii, va trebui să recunoaştem că adevărata ascultare a muzicii este în felul său o operă de creaţie. De acest lucru, cred, ţi-ai dat singur seama. Aceeaşi muzică nu se răsfrânge la fel în sufletul a doi oameni. Fiecare brodează în jurul ei o Lume de gânduri, sentimente, imagini legate de propria sa experienţă de viaţă. Dacă se spune că interpretarea este a doua creare a operei muzicale, atunci ascultarea – mă gândesc la cea concentrată, interiorizată – este fără îndoială a treia şi poate cea mai importantă creare a ei. Şostakovici are o vorbă pe care îi place s-o repete des: „fiecare înţelege muzica în felul său…”

— Nu e puţin subiectivism în această afirmaţie?

— Câtuşi de puţin! Este pur şi simplu sublinierea caracterului creator, deci subiectiv (ceea ce n-are nimic comun cu subiectivismul) al perceperii muzicale.

— Şi eu care credeam că am smuls muzicii toată satisfacţia pe care ţi-o poate da…

— Cât erai de naiv! Intensitatea acestei satisfacţii e fără margini pentru cei care ascultă opera muzicală, conştienţi de necesitatea unei participări active, creatoare în înţelegerea ei. Şi cu cât va fi mai concentrată atenţia ta, cu cât mai numeroase vor fi facultăţile spirituale pe care ea le mobilizează, cu atât va fi înţelegerea mai profundă iar satisfacţia mai puternică.

— Mă vei ajuta, cred, să dobândesc o asemenea înţelegere, făcu amicul meu, de astă dată pe deplin convins.

Cu ce să te ajut? Îţi vei da singur seama că ajutorul meu nu îţi este necesar. Încordându-ţi puterea de concentrare nu numai că vei simţi inutilitatea comentariilor mele, dar dacă le-aş face, ele chiar le-ar enerva: muzica singură îţi vorbeşte mai elocvent decât cele mai iscusite comentarii. Explicaţiile cu care noi criticii suntem adesea nevoiţi să ne îndeletnicim sunt destinate în fond să mărească interesul pentru muzică al celor ce trec indiferenţi pe lângă ea. Celor însă care văd în muzică o vorbire, cu logica sa specifică, despre sufletul omenesc şi se străduie să înţeleagă această vorbire, explicaţiile li se par inutile. De altminteri tot farmecul ascultării constă în a descoperi noi şi noi sensuri şi frumuseţi, până ieri de neînţeles sau ignorate. Şi, mai ales, în a face aceste descoperiri prin propria ta străduinţă, căci în artă orice efoirt. aduce bucurie. Ştii ce le spunea Lenin celor care încercau să-i explice *Appassionata* sau *Patetica* lui Beethoven înainte de a le asculta? „Numai fără comentarii! 44…

DE CE UNORA NU LE PLACE MUZICA MODERNA!

Rândurile acestea se adresează dumitale, cititorule, care te consideri pasionat meloman şi totuşi refuzi cu hotărâre să te apropii de muzica unui Bartók, unui Stravinsky, unui Prokofiev şi atâtor alţi „moderni14, convins că operele acestora, lipsite chipurile de melodie şi abundând în disonanţe, ar fi cu neputinţă de înţeles.

Ar fi inexact să nu recunoaştem că muzica veacului XX îşi găseşte din ce în ce mai mulţi simpatizanţi, dar deocamdată procentul

acestora este încă redus; predominanta continuă să fie preferinţa pasionată pentru muzica clasicilor şi romanticilor, preferinţă intoleranta de obicei la muzica de după Wagner.

Este desigur absurd să încerci a impune cuiva o muzică spre care, temperamental, nu simte înclinare. Fiecare iubeşte cu precădere muzica spre care-l îndeamnă structura sa psihică iar diversitatea infinită a oamenilor va genera întotdeauna o nesfârşită varietate a gusturilor muzicale. Indiferenţa sau ostilitatea faţă de muzica modernă nu sunt însă atât o chestiune de gust cât una de rămânere în urmă a înţelegerii muzicale. Despre o manifestare a gustului se poate vorbi atunci când cineva îi ascultă cu mai multă plăcere, de pildă, pe Bartók şi Şostakoviei decât pe Stravinsky şi Hindemith, sau vice-versa. Sunt însă foarte numeroşi melomani care nu agreează pe niciunul din aceşti compozitori şi în general stilul muzical al veacului XX. Universul preferinţelor lor gravitează de cele mai multe ori în jurul marilor consacraţi ai trecutului îndepărtat – Beethoven şi Ceaikovski, Brahms şi Wagner, Chopin şi Liszt etc. Sensibilitatea muzicală a acestor ascultători nu merge în pas cu vremea în care trăiesc. Ei şi-ar putea uşor da seama de anormalitatea atitudinii lor dacă ar transpune această situaţie pe plan literar: un cititor elementar cultivat care ar respinge poezia lui Arghezi sau Maiakovski neadmiţând să se delecteze decât cu Eminescu şi Puşkin ar apare oricui ca reprezentant al unei mentalităţi conservatoare, sclerozate.

Cei ce ocolesc muzica contemporană nu-şi dau seama că se ţin departe tocmai de imaginea cea mai fidelă a propriului lor suflet. Căci în capodoperele acestei muzici îşi găsesc expresia dinamismul, ritmul trepidant, tensiunea şi agitaţia atât de caracteristice frământatei noastre epoci, şi prezente în pulsul spiritual al fiecăruia dintre noi. Normal ar fi nu să ocolim această muzică ci să ne simţim atraşi de către ea ca de un magnet, graţie căruia ne putem mai bine cunoaşte propria noastră viaţă interioară. În majoritatea cazurilor are însă loc o paradoxală dedublare: simţim, gândim şi trăim ca oamenii epocii noastre, epocă revoluţionară, atomică şi cosmică, dar gusturile muzicale ne rămân ancorate într-un trecut foarte îndepărtat. Nici vorbă ca muzica unui Beethoven sau Ceaikovski să-şi fi pierdut sau să-şi fi diminuat valoarea umană odată cu trecerea timpului, dar ea

poartă totuşi puternica amprentă a mentalităţii unei epoci apuse. Recunoaştem în ea acele fire nevăzute care ne leagă de oamenii tuturor timpurilor, ceea ce unii numesc universalul uman, dar nu şi trăsăturile sufleteşti proprii nouă, fiii unor vremuri de zguduiri şi aspiraţii fără precedent. Acestea din urmă nu le putem găsi decât în muzica contemporanilor noştri.

Cauza acestei discrepanţe între stilul nostru de viaţă şi preferinţele noastre muzicale trebuie căutată în preponderenţa covârşitoare a repertoriului clasic, în spiritul căruia se face educaţia publicului larg în sălile de concert, la operă, la radio sau în şcoli. Dat fiind că cel mai frecvent auzim muzica lui Beethoven şi Ceaikovski, Gounod şi Verdi suntem înclinaţi să judecăm întreaga muzică prin prisma concepţiei melodice sau armonice a acestor compozitori. Adesea ne vine greu să admitem că pot exista şi alte tipuri de melodie, ba chiar alte feluri de a concepe muzica. Găsindu-ne în faţa unui concert de Bartók, a unei simfonii de Ilonegger sau a unui cvartet de Şostakovici nu puţini dintre noi se pripesc a afirma că asemenea opere nu conţin melodii şi deci că nu pot fi înţelese. E suficient însă ca, stimulaţi de un sfat înţelept, ei să se familiarizeze cu această muzică, pentru a se ruşina apoi de insuficienţa cu care proclamaseră ermetismul ei.

Este îmbucurător să constatăm că filarmonicile, operele, radioteleviziunea, includ în programele lor cantităţi din ce în ce mai substanţiale de muzică modernă, împrospătarea în spirit contemporan a repertoriului nu rezolvă însă decât pe jumătate problema. Muzica modernă nu se va putea integra conştiinţei ascultătorului, lărgindu-i orizontul muzical, decât dacă acesta se va apropia de ea cu sinceră dorinţă de a şi-o însuşi şi dovedind răbdare în procesul de familiarizare cu sonorităţile ei. Primele contacte sunt adesea derutante, dar o dată învinsă prin efort susţinut rezistenţa materiei sonore, ascultătorul se vede intrat într-o minunată lume. Din clipa naşterii simpatiei faţă de muzica modernă, interesul pentru aceasta creşte în ritm impetuos.

Vi s-a întâmplat vreodată să purtaţi ciudă unui om pe care nu-l cunoaşteţi?

Acesta era sentimentul ce-mi inspira cetăţeanul, relativ tânăr,

eu aer de filosof şi păr învolburat, pe tare de mult îl observasem cum părăseşte sala Ateneului ori de câte ori venea rândul vreunei lucrări din muzica contemporană. De astă dată urma să se cânte muzica pentru coarde, celestă şi percuţie de Bartók. N-am mai putut rezista; am sărit de la locul meu şi, strecurându-mă ca o panteră prin culoarul dintre scaunele parterului, l-am prins când încă nu apucase a coborî pe scări.

— Iertaţi-mi îndrăzneala, m-am adresat eu politicos, încercând să parez o ripostă de indignare, dar doresc foarte mult să ştiu: pentru ce nu rămâneţi în sală când se cântă muzică contemporană?

— Asta numeşti dumneata muzică? replică pe dată interlocutorul meu, sigur de sine. Aceasta este zarvă, nu muzică. Nu-i pot găsi niciun sens, nicio frumuseţe!

— Repetaţi aidoma învinuirile pe care criticii contemporani lui Beethoven i le aduceau acestuia. Muzica celui pe care azi îl numim „titanul" li se părea vulgară, zgomotoasă, informă.

Melomanul cu aer de filosof mă privi o clipă descumpănit dar se redresă imediat:

— Fenomenul nu este greu de explicat: Beethoven aducea în muzică sonorităţi noi, legate de sentimente şi tensiuni noi, care nu-şi găsiseră expresie în muzica lui Haydn sau Mozart. Iar majoritatea oamenilor erau obişnuiţi cu muzica senină a acestora din urmă. Dramatismul beethovenian a acţionat de aceea ca un şoc asupra lor.

— Sunt întru totul de acord, i-am răspuns: nu este atunci posibil ca şi astăzi compozitorul, urmărind exprimarea unor sentimente noi, caracteristice vremurilor noastre, să aducă sonorităţi noi cu care trebuie să ne familiarizăm treptat? Atunci o sută cincizeci de ani, auzul oamenilor era format la şcoala muzicii lui Boccherini, Vivaldi, Mozart, Haydn; astăzi cei mai numeroşi ascultători au ajuns a percepe muzica prin prisma sonorităţilor pe care le-au adus un Beethoven, un Wagner, un Ceaikovski. Trebuie oare să ne oprim la acest stadiu?

— Dar bine, îmi replică interlocutorul meu cu aerul cel mai firesc şi convingerea cea mai sinceră, clasicii au spus totul; poate cineva îndrăzni să mai spună ceva demn de ascultat după un Wagner?

— Mi-l aduci în minte, fără să vreau, pe Hegel: pe de-o parte el afirma că viaţa este o perpetuă devenire, un continuu progres, iar pe

de altă parte, uitând parcă de întreaga sa viziune dialectică, vedea în statul prusac stadiul ultim şi ideal al acestei deveniri. Cam la fel gândeşti şi dumneata despre muzică: îi admiţi dezvoltarea dar până la un punct pe care-l consideri de nedepăşit. Este cel puţin o inconsecvenţă…

— Şi prin ce au dezvoltat, mă rog, muzica compozitorii veacului nostru?

— Au făcut-o să exprime vibraţii emoţionale pe care nu le poţi întâlni în muzica clasicilor – şi când spun „clasici" mă refer la compozitorii de până la Wagner, inclusiv, a căror valoare ţi se pare de nedepăşit. Să nu iau decât un domeniu expresiv – acela al tragicului: muzica a căpătat posibilităţi necunoscute acum o sută de ani de a exprima marile furtuni sufleteşti, de a sugera încordarea dramatică a luptei, de a crea imaginea forţelor vrăjmaşe omului; oglindirea acestora, impresionantă încă în muzica lui Beethoven sau Ceaikovski, capătă un accent nou, de o colosală intensitate expresivă, la Mahler, Bartók, Enescu, Prokofiev, Şostakovici şi alţii. Auzi la aceştia sonorităţi cu totul noi, muzica lor se desfăşoară mult mai trepidant, ca de altfel întreaga viaţă a omului contemporan. Şi nu numai tragismul dar şi celelalte coarde ale sufletului răsună în muzica contemporanilor cu o intensitate sporită: sentimentul naturii, comicul şi grotescul, meditaţia filosofică.

— Ai poate dreptate, admise condescendent interlocutorul. O atmosferă sufletească se degajă din muzica contemporană. Dar oricât de nouă ar fi această atmosferă sufletească şi oricât de contemporană ţi s-ar părea dumitale, ea nu poate răscumpăra lipsa melodiei. Căci la compozitorii pe care mi i-ai numit nu găseşti de loc melodie. Şi nu este oare melodia regina muzicii? Trebuie să cazi de acord cu mine că, pe acest tărâm, de la clasici nu s-a făcut niciun pas mai departe.

— Dumneata decretezi arbitrar că în toată muzica secolului nostru melodia a fost abolită când în fond este vorba de apariţia unei concepţii noi despre melodic. Şi nu este oare firesc să se întâmple aşa? Gândirea melodică a compozitorilor se află într-o necontenită evoluţie, îmbogăţindu-se mereu cu noi posibilităţi de expresie. Clamările eroice şi convulsiunile dramatice din temele lui Beethoven nu puteau fi auzite în melodica lui Mozart. Iar Wagner, cu ale sale melodii infinite, a lărgit

enorm noţiunea de melodie, identificată până la el cu tema riguros delimitată. Dacă admiţi dezvoltarea şi transformarea melodiei de-a lungul secolelor XVIII şi XIX, de ce să nu extinzi acest proces şi asupra secolului XX? Logica obligă. Decât să proclami cu atâta siguranţă dispariţia melodiei în muzica contemporană, mai bine să cauţi să asculţi cu atenţie această muzică şi să sesizezi noul tip de melodie pe care ea îl aduce. Dumneata însă n-ai răbdare s-o faci, părăseşti sala sistematic, refuzând un contact cu această muzică şi continuând să rămâi sclavul unor prejudecăţi pe care nu ştiu de unde le-ai cules.

— O fi cum spui dumneata, dar cu clasicii nimeni nu se poate totuşi compara. Arată-mi un Bach sau un Beethoven al secolului nostru.

— Într-adevăr, n-aş risca să afirm că în ultimii o sută de ani ar fi apărut vreun geniu de formidabila anvergură a lui Bach sau Beethoven. Dar oricât de geniali ar fi aceştia, oricât de nemuritoare ar fi muzica lor, ei nu pot răspunde tuturor cerinţelor şi problemelor sufleteşti ale omului de azi. Şi, oricât de incomparabilă cu marea artă clasică ţi s-ar părea muzica unui Bartók sau a lui Şostakovici, ea totuşi exprimă spiritul epocii noastre şi pe noi înşine cu mai multă acuitate decât poate s-o facă muzica clasicilor. Oare dumneata te poţi limita să-i citeşti doar pe Shakespeare? Simţi o nevoie lăuntrica irezistibilă să-i citeşti şi pe Gorki, şi pe Brecht, pe care îi socotim indispensabili pentru clarificarea noastră sufletească. Iar în pictura îi priveşti doar pe Rembrandt sau pe Rafael? Nu, îl cauţi deopotrivă şi pe Gauguin, şi pe Picasso, şi pe Tonitza, şi pe Lucliian pe care nu-i pui în acelaşi rând cu primii, dar în a căror artă simţi că pulsează inima omului contemporan. Şi apoi să nu lansăm verdicte fără apel asupra contemporanilor noştri. Cu toată stima de care se bucura Beethoven în vremea lui, prea puţini ar fi cutezat să-i pună atunci deasupra lui Haydn. Iar geniul lui Bach, compozitorul, a apărut de necontestat lumii de abia la un secol după moartea acestuia. Viaţa, timpul, practica sunt acei care consacră definitiv şi indiscutabil o valoare. Să lăsăm la aceiaşi factori să hotărască dacă contemporanii noştri pot sta, ca genialitate, alături de marile culmi clasice.

Eram hotărât să abandonez această convorbire şi să renunţ a-mi mai smulge interlocutorul prejudecăţilor sale clasicizante. Din sală se

revărsau armoniile pătrunzătoare ale muzicii pentru coarde, celestă şi percuţie care mă atrăgeau infinit mai mult decât acest încăpăţânat conservator. Constatai însă cu surprindere pe figura lui o subită îngândurare *ce* contrasta puternic cu aerul de agresivă suficienţă pe care-l afişase lot timpul discuţiei. Muzica îşi exercita puterea sa magnetică şi asupra lui.

— Aceasta e aşadar muzica lui Bartók... Ce-ar fi s-o ascultăm împreună iar după aceea să discutăm despre ea?

Trebuie să mărturisesc că în acea zi am ascultat cu plăcere îndoită minunata muzică a marelui compozitor maghiar.

În faţa unei fugi de Bach, a unui cvartet de Beethoven sau a unei sonate de Brahms continui să te întrebi, covârşit parcă de imensitatea misterului: ce exprimă această muzică, să fie oare de nepătruns ciudata lume pe care o închid sunetele ei? Dar dacă se întâmplă ca opera muzicală să aparţină timpurilor mai noi – o simfonie de Şostakovici sau una de Honegger – se ridică întrebări de genul acesta: nu este cumva lipsită de sens şi logică înlănţuirea sunetelor în muzica aşa-zisă modernă? Nu a devenit ea oare haotică şi ininteligibilă în comparaţie cu cea a clasicilor?

Aş începe prin a evoca o instructivă experienţă privitoare la relaţiile dintre compozitor şi contemporanii săi. Mă gândesc la felul cum a fost primită, cu decenii în urmă, de către numeroşi critici, creaţia simfonică a lui Şostakovici. Ei găseau că muzica acestuia, concepută ca o combinaţie iraţională şi cacofonică de sunete, ar fi chipurile străină de viaţa spirituală a omului sovietic, făuritorul Revoluţiei Socialiste. Evoluţia lucrurilor a dovedit însă contrariul: nu numai că Şostakovici nu se îndeletnicise cu experimente formaliste dar el exprima procese dintre cele mai adânci care se petreceau în conştiinţa poporului său. Mulţi dintre contemporani, inclusiv criticii săi, încă nu deslușiseră sensul acestor procese dar Şostakovici, ca artist de geniu, ştia să citească până în străfundurile sufleteşti ale oamenilor şi să le redea cu pregnanţă, forţă şi curaj. Acesta de fapt a fost, este şi va rămâne rostul marelui artist: să clarifice contemporanilor săi ceea ce de-abia prinde contur în sufletul lor, netemându-se că, prin adevărul rostit de el, va şoca spiritele înrobite prejudecăţilor. Au existat dintotdeauna critici care-şi închipuie că artistul n-are alta

menire decât aceea de a ilustra idei cunoscute lor încă înainte de a citi un roman, a privi un tablou sau a asculta o simfonie. Dacă nu regăsesc cu uşurinţă aceste idei în imaginile create de artist ei se grăbesc a afirma că acestea denaturează viaţa, falsifică adevărul, sunt dificile sau cu neputinţă de înţeles. Există desigur artişti mediocri (deşi mă-ntreb dacă ideea de mediocritate este compatibilă cu ideea de artă) care lucrează aşa cum ar vrea aceşti critici; se mărginesc a ilustra cuminte idei de uz curent. Ga mare creator, Şostakoviei nu putea face aşa ceva: nu numai în ştiinţă dar şi în artă geniul este întotdeauna un descoperitor. Prin simfoniile sale el a adus la suprafaţă procesele care se produceau ascuns şi lent în sufletele contemporanilor săi, prinşi într-o grandioasă transformare revoluţionară, contribuind astfel la clarificarea conştiinţei de sine a omului sovietic. Revoluţia el a văzut-o nu în latura ei exterioară, accesibilă oricui, ci în ceea ce avea ea mai adânc – prefacerile radicale pe care le-a declanşat în viaţa spirituală a oamenilor. Ca artă eminamente psihologică, muzica îşi putea aduce tocmai în acest fel contribuţia la formarea noului om. Cu toată vehemenţa învinuirilor unor critici ai săi, Şostakoviei a dat ascultare mai presus de toate conştiinţei sale artistice şi aceasta coincidea pe deplin cu datoria sa cetăţenească. Avusese dreptate Lunacearsici când, la numai câţiva ani după Revoluţie (1926) făcea următoarea presupunere: „Poate că nu dintr-odată vom recunoaşte apariţia primelor, cu adevărat revoluţionare, opere muzicale". Aşa s-a şi întâmplat. Învingerea obstacolelor care împedicau recunoaşterea noului s-a produs mai repede decât oricând în istorie, deoarece de astă dată, descoperirea genială a artistului avea un nepreţuit aliat – partidul; un partid revoluţionar nu putea să nu ajute o inovaţie artistică revoluţionară şi de aceea el s-a aflat în fruntea acţiunii de restabilire a adevărului privitor la semnificaţia operei lui Şostakovici. Obiecţiilor subiective, de altfel din ce în ce mai palide, ale criticilor marelui artist, P.C.U.S. le-a pus capăt prin Rezoluţia din mai 1958 în legătură cu îndreptarea anumitor greşeli în aprecierea creaţiei lui Şostakovici şi altor compozitori sovietici de seamă ca Prokofiev şi Hâciaturian.

La ce concluzii trebuie să ne ducă această experienţă a relaţiilor dintre Şostakovici şi publicul său?

Primul învăţământ este acela că nu trebuie să descurajăm atunci când ne izbim de o lume sonoră nouă pentru auzul nostru. A încerca un sentiment de nedumerire, a te simţi derutat în faţa unor sonorităţi nemaiîntâlnite, este un fenomen firesc. Mai întotdeauna apariţia unor tendinţe inovatoare în muzică a produs stupefacţii şi a stârnit proteste, confirmându-se şi pe acest plan justeţea tezei formulată de Engels: „Fiecare progres nou apare. În mod necesar ca un sacrilegiu împotriva a ceva sfânt, ca o rebeliune împotriva ordinii vechi – consfinţite prin obişnuinţă44. Şi de ce să dispere simplul meloman în faţa unei opere pe care nu o poate înţelege (închipuindu-şi în mod neîntemeiat că asta s-ar datora insuficientei lui culturi de specialitate) când aceeaşi reacţie de nedumerire o găsim chiar la cei mai pricepuţi profesionişti ai muzicii. Ne vine foarte greu să credem că un compozitor atât de mare ca Weber a putut scrie despre Beethoven în 1810 asemenea rânduri: „Inventivitatea strălucită şi de necrezut care-l animă este însoţită de o asemenea confuzie a ideilor, încât numai primele sale compoziţii îmi plac, în timp ce în ultimele nu pot vedea decât un haos, un efort incomprehensibil de a găsi noi efecte, deasupra cărora strălucesc câteva scântei cereşti de geniu, ce ne permit să vedem cât putea fi compozitorul de mare dacă şi-ar fi putut stăpâni prea bogata sa fantezie 4. Cazuri de felul acesta se pot întâlni din belşug în istoria muzicii. Glumind pe seama muzicii lui Wagner, socotită de el total absurdă, Rossini declara că în sfârşit a izbutit să înţeleagă o pagină wagneriană citind-o de jos în sus. Privind în urmă, de la înălţimea drumului parcurs, ne dăm astăzi seama că, în fond, toate aceste vociferări despre absurditatea noilor fenomene muzicale nu erau decât manifestarea exagerată a nedumeririi pe care ne-o produce de obicei contactul cu un fenomen înnoitor. Strădania perseverentă de a ne familiariza cu noile sonorităţi nu se poate să nu ne deschidă poarta spre interiorul acestora.

Dacă istoria ne învaţă să nu subapreciem capacitatea noastră de înţelegere care, stimulată şi educată, se poate adapta oricărui fenomen, tot istoria ne îndeamnă la mai multă modestie şi circumspecţie în aprecierea artei: să nu ne grăbim a da verdicte nimicitoare după o primă audiţie, transformând neputinţa noastră momentană de a înţelege într-un defect structural al muzicii. Ceea ce ni se pare astăzi

incomprehensibil, peste o lună sau peste un an poate să ne sune foarte firesc, mai ales dată în acest interval de timp nu încetăm a lupta cu inerţia propriei noastre gândiri. Condamnând în pripă o compoziţie sau un stil pe care nu le înţelegem, se poate ca peste puţină vreme să ne ruşinăm de uşurinţa cu care ne-am pronunţat. Cred că dacă Weber n-ar fi murit atât de tânăr, el ar fi regretat aprecierea prea severă rostită asupra lui Beethoven.

Am convingerea că cea mai mare victorie în lupta pentru înţelegerea muzicii, melomanul o repurtează atunci când s-a debarasat de prejudecata că în capodoperele acestei arte ar sta ascunsă o lume străină, transcendentă sau esoterică. Nimic nu poate paraliza mai mult dorinţa de a înţelege muzica decât această prejudecata, după cum nimic nu o poate stimula mai mult decât convingerea fermă că, oricât ar fi de complicat şi dificil drumul înţelegerii, la capătul lui te aşteaptă întotdeauna cu braţele deschise, un frate de gânduri, frământări şi aspiraţii. În fiecare capodoperă a muzicii, indiferent dacă ea a fost compusă în epoca lui Palestrina sau a lui Şostakovici, palpită o părticică din propriul nostru suflet. Năzuinţa de a ne găsi pe noi înşine în operele compozitorilor – iată ce trebuie să ne călăuzească în strădania de a ne apropia de acestea. Cu excepţia fructelor sterile ale modernismului, sunt cu totul întâmplătoare cazurile când compozitorii şi-au conceput lucrările ca pe un joc formal de sunete. În covârşitoarea lor majoritate ei au tins să spună oamenilor ceva important, să influenţeze atitudinea acestora faţă de viaţă, să insufle curaj, să consoleze, să-i facă pe oameni mai înţelepţi şi mai buni. Cred că fiecare mare compozitor ar fi putut să subscrie remarcabilele cuvinte ale lui Musorgski: „Doresc să fac din muzica mea un mijloc de a sta de vorbă cu oamenii”. Încetează să mai crezi iubite prietene că muzica modernă este ceva savant şi înfricoşător, fii convins că, sub această coajă a unor sonorităţi greu de asimilat, stă ascuns miezul unor patetice gânduri despre viaţă care se adresează şi ţie şi care privesc propriile tale doruri, întrebări şi aspiraţii. Din clipa când această convingere va fi prins rădăcini adânci în conştiinţa ta, cel puţin jumătate din dificultăţile acomodării cu noile sonorităţi se vor spulbera ca prin farmec.

Unii cititori ar putea desigur replica: bine, dar mai rămâne o

jumătate a dificultăţilor! Nu sunt ele de natură a respinge pe cei doritori să se apropie de muzică? Dimpotrivă, aş răspunde. Aceste dificultăţi nu numai că nu sunt o stavilă între muzică şi ascultător ci reprezintă o parte componenta a împărtăşirii din frumuseţile acestei arte. gusta muzica şi a ne bucura (la ea, nu înseamnă, cum îşi închipuie unii, a o simţi curgând plăcut pe lângă auz şi a ne complace într-o stare pasivă de euforie. Este o concepţie profund greşită – şi atâta vreme cât ne vom afla sub influenţa ei nu vom putea înţelege de ce au fost compuse cvartetele lui Beethoven, simfoniile lui Brahms sau sonatele lui Prokofiev. A gusta muzica şi a ne bucura de ea înseamnă a urmări activ firul sonor al compoziţiei, a descoperi de fiecare dată laturi noi, mai profunde, care-ţi scăpau la auziţii anterioare, a-ţi lărgi necontenit perspectiva din care înţelegi acea operă şi deci de a te depăşi fără încetare pe tine însuţi. Să ne îngrijoreze nu compozitorul a cărui înţelegere ne ridică probleme ci muzica ce nu ne pune niciun fel de probleme. Căci absenţa lor indică de obicei superficialitate, lipsă de originalitate, mersul pe drumuri bătătorite. O capodoperă are o bogăţie de semnificaţii pe care trecerea timpului nu numai că n-o epuizează dar o face şi mai evidentă. Muzica lui Monteverdi, acest compozitor de geniu, atât de puţin cunoscut, de-abia în vremea noastră îşi dezvăluie întreaga ei măreţie, cu nimic mai prejos de cea a lui Mozart, Schubert, Cliopin. Adevărata satisifacţie a ascultării muzicii constă în înlăturarea tenace a obstacolelor care ne stau în cale spre inima ei. Faptul că aceste obstacole sunt însă fără nuimăr iar calea aceasta fără sfârşit, face ca satisfacţia noastră să crească la infinit. Marii muzicieni au arătat întotdeauna o impresionantă modestie faţă de muzică, exprimând adesea convingerea că o viaţă nu-ţi ajunge pentru a epuiza semnificaţia creaţiei unui artist, necum a întregii muzici.

Năzuind să descoperim mesajul ce pulsează în opera compozitorului trebuie să ne amintim însă întotdeauna că ea ne oglindeşte în ceea ce avem mai adânc, mai pur, în acele laturi care ne sunt atât de intime încât aproape nu le găsim echivalent în cuvinte. Enescu spunea: „Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitatea de prefăcătorie, însuşirile tipice ale omului, ale popoarelor14. Sentimentul de răscolire şi reculegere pe care ni-l lasă

contactul cu o mare capodoperă muzicală se explică prin aceea că în sunetele ei ne-am recunoscut, ca într-o oglindă miraculoasă, pe noi înşine, dar nu cu înfăţişarea noastră cotidiană, răsfrântă de orice oglindă banală, ci cu tot ce este mai înălţător, mai sublim, mai măreţ în noi. Să nu aplicăm aşa dar muzicii lui Beethoven şi Debussy, Bartók şi Şostakovici unitatea de măsură pe care ne-a format-o contactul cu producţiile ritmice sau sentimentale ale muzicii distractive. Acestea redau (şi nu trebuie văzută aici o intenţie de subapreciere) ceea ce este cotidian şi exterior în viaţa noastră, aspecte care fără îndoială îţi cer şi ele reflectarea artistică. În marea muzică trăiesc însă problemele grave şi fundamentale ale vieţii noastre sufleteşti şi pe acestea trebuie să le căutăm atunci când ne străduim a desluşi tainele limbajului sonor. Marii compozitori au fost întotdeauna preocupaţi să exprime în muzica lor viaţa popoarelor: „Ideea ce mă stăpâneşte integral de când sunt compozitor – spunea Bartók – este aceea a fraternităţii popoarelor, a fraternităţii lor în ciuda şi împotriva oricărui război, a oricărui conflict. Iată ideea pe care, în măsura în care forţele îmi permit, încerc a o sluji în operele mele41. Dar această preocupare a compozitorilor de a exprima sufletul poporului trebuie înţeleasă într-un mod superior. Neîntâlnind într-o muzică mişcări săltăreţe sau sonorităţi gălăgioase, să nu ne grăbim a traige concluzia că această muzică nu exprimă sufletul mulţimilor. Lucrurile sâni în realitate mult mai complexe şi mai nuanţate.

Pentru a face din muzică o imagine cât mai fidelă a vieţii poporului compozitorii au recurs mai dintotdeauna la intonaţii care amintesc de eliitecele mulţimilor. Nu trebuie să credem că ideea legăturii muzicii cu folclorul a apărut numai odată cu închegarea aşa-ziselor şcoli naţionale, spre jumătatea secolului trecut. Ecoul melodiei populare poate fi întâlnit în muzică încă în lucrările compozitorilor Renaşterii. Se face însă adesea greşeala de a se identifica inspiraţia folclorică cu reproducerea exactă a unor melodii sau ritmuri populare. Acest procedeu a stat desigur la baza unor creaţii de mare răsunet cum sunt rapsodiile lui Liszt sau dansurile slave ale lui Dvořák, dansurile maghiare ale lui Brahms sau rapsodiile lui Enescu, dar el este numai un aspect, şi încă nu cel mai evoluat, al inspiraţiei folclorice. În majoritatea cazurilor compozitorii au tins să

depăşească citarea folclorului, generalizând ceea ce este mai caracteristic acestuia şi creând opere originale care redau nu litera ci spiritul artei unui popor. După cele două rapsodii scrise în jurul vârstei de 20 de ani. Enescu nu a compus nicio alia lucrare bazată pe citarea melodiilor folclorice. Pe parcursul întregii sale vieţi ci a căutat să redea în muzica sa o chintesenţă originală a creaţiei populare, eforturile sale culminând cu acel genial cântec de lebedă care este *Simfonia de cameră* (1954). Comparată cu cele două rapsodii, *Simfonia de cameră* este, la o primă audiţie, o muzică diametral opusă. La o reaudiere atentă a operei îţi dai însă seama că şi în ea ce e expr mat – cum ar fi spus Enescu – „sufletul blajin şi visător al românului", poporul care cântă doina atât de duios" numai că în altfel, pe un plan mai spiritualizat decât în rapsodii. Dorind să desluşim miezul popular al unei capodopere, să nu ne lăsăm aşadar călăuziţi de o concepţie strâmtă privitoare la influenţa folclorului asupra muzicii culte. Să avem în vedere posibilitatea existenţei unor multiple forme de tratare a folclorului, de la cea mai frapantă citare până la cea mai originală stilizare, şi să ne familiarizăm cu toate treptele acestei bogate game.

În evoluţia seculară a muzicii a fo' 1 foarte frecvent următorul paradox: publicul nu înţelegea că în muzica compozitorilor contemporani trăiau propriile sale frământări şi prefera muzica compozitorilor ce exprimau cu precădere sensibilitatea unor epoci trecute. Culmea paradoxului: compozitorii care exprimau cu fidelitate problemele sufleteşti ale contemporanilor lor erau respinşi tocmai de mulţi dintre criticii muzicali ca inaccesibili sau străini de cerinţele publicului lor. Istoria muzicii abundă în experienţe de acest fel, unele din ele tragice pentru compozitori. Având în spatele nostru atâtea lecţii ale istoriei nu ne /n-ai piuern permite uşurinţa respingerii sau condamnării compozitorilor contemporani. Din păcate antipatia faţă de muzica aşa-zisa „modernă16 este şi mai mare decât dezinteresul faţă de aşa-zisa muzică „grea". A cultiva în rândurile tineretului dragostea pentru muzică înseamnă, printre altele, a-l smulge prejudecăţii că muzica! u: Bartók şi Honegger. Enescu şi Şostakovici, Prokofiev sau Britten, ar fi de neînţeles, haotică ori străină sufletului omenesc. Să purcedem la înţelegerea operei lor cu convingerea că în ea vom găsi pulsul spiritual al omului acestui grandios şi frământat veac,

Vom fi uimiţi descoperind propriul nostru suflet în această muzică pe care până mai ieri, poate, o respingeam sau e ironizam.

Nu-ţi mai încrunta aşadar fruntea iubite prieten necunoscut care te izbeşti de obstacole în înţelegerea muzicii „grele" sau „moderne14, nu te mai întreba, plin de nedumerire, despre ce poate să vorbească o asemenea muzică. Ea – ţi vorbeşte despre tine însuţi. Ai ascultat *Simfonia de cameră* a lui Enescu şi nu ţi-ai dat seama de acest lucru? Hai să o ascultăm din nou. Dar de astă dată cu răbdare, bunăvoinţă şi concentrare.

Cel care răsfoieşte cartea lui Prod homme despre simfoniile lui Bethoven, a cărei utilitate constă mai ales în bogatul material documentar pe care-l oferă citit-o rului, cu greu îşi poate stăpâni hohotele de râs în faţa comentariilor critice publicate în presa vremii de contemporanii titanului. Cel mai modest meloman s-ar întreba desigur: cum au putut oameni cu auz normal, şi mai ales profesionişti, să învinuiască muzica lui Beethoven de informitate şi vulgaritate, să aprecieze limbajul său armonic-orchestral ca asurzitor şi indecent? Deşi astăzi ridicole pentru oricine, reproşurile criticilor lui Beethoven exprimă o atitudine pe care o putem întâlni şi pe alte trepte ale dezvoltării istorice: împotrivirea faţă de ceea ce zdruncină reprezentările tradiţionale despre muzică. Aceste reprezentări se formează de obicei pe baza operelor consacrate care devin obiect de studiu fervent şi capătă putere de lege pentru ucenicii muzicii. În academiile" muzicale ei învaţă să compună studiind modelele marilor înaintaşi – lucru de care niciun compozitor nu se poate într-adevăr lipsi. Se uită însă uneori că cel mai vital îndemn şi exemplu al maeştrilor trecutului este de a nu sta nicio clipă pe loc, de a nu repeta inutil ceea ce au spus alţii, de a năzui mereu spre ţărmuri noi. În loc să stimuleze căutări expresive originale, studiul şi îndrăgirea clasicilor devin astfel pentru unii o cămaşă de forţă care paralizează orice zbor al îndrăznelii şi inovaţiei. Termenul pejorativ de academism s-a născut din nevoia de a denumi această atitudine conservatoare a celor care încearcă să frâneze mersul înainte al artei prin transformarea idealului artistic clasic într-o graniţă artificială, într-un criteriu suprem de judecată.

Sub influenţa academismului, tot ceea ce nu se conformează

uzanţelor tradiţionale este suspectat ca periculos şi dăunător pentru artă. Nimeni n-ar putea contesta astăzi imensul aport pe care fenomenul Debussy – cu toate limitele sale – I-a adus îmbogăţirii limbajului muzical. Dar iată că, la vremea sa, tocmai acest aport nou era contestat, compozitorul fiind sfătuit să renunţe la… excentricităţile sale şi să revină la sfânta tradiţie. „Domnul Debussy – se spunea în comentariul oficial al Academiei artelor frumoase – ne apare ca un om pe care-l chinuie dorinţa de-a face ceva ciudat, de neînţeles, irealizabil". Debussy dorea într-adevăr să aducă un accent nou în muzică şi prin aceasta îşi atrăsese antipatia academişiilor pentru care un alt drum decât al simfonismului lui Beethoven şi Brahms părea de neconceput. Nesinchisindu-se însă mai niciodată de sensibilitatea ofensată şi vociferările celor înrobiţi canoanelor, artiştii autentici au adoptat atitudinea lui Beethoven, căruia îi plăcea să spună că micile înţepături ale muştelor nu pot opri un cal din fuga lui nebună.

Inovaţia îndrăzneaţă, prin însuşi faptul că trebuie să vină într-un inevitabil conflict cu inerţia tradiţionalistă, cere multă capacitate de luptă şi jertfă. Este ştiut că noul nu poate obţine dintr-odată sufragiul majorităţii şi înfruntă împotrivirea, de obicei mai puternică, a vechiului; iată de ce marile încercări înnoitoare nu sunt însoţite întotdeauna de un succes răsunător de public. Au însă toţi artiştii tăria morală de a renunţa la un succes imediat? Fără îndoială că nu, şi de aceea unii din ei preferă drumurile bătătorite, adică drumurile limbajului care s-a integrat deja în conştiinţa muzicală a publicului şi a cărui asimilare nu mai necesită un efort de înţelegere, o familiarizare treptată. Stând şi odihnindu-se la umbra clasicilor, aceştia râvnesc gloria şi nemurirea. Graiul pe care-l vorbesc ei nu este graiul timpului lor ci al unei vremi apuse. Scânteie şi freamăt de viaţă nu vei găsi în muzica lor deoarece ei pornesc nu de la probleme de conştiinţa ci de la subordonarea faţă de canoane şi reguli clasice. Şostakoviei îi ironiza pe compozitorii care, incapabili să aducă un fior nou în muzică, se consolează cu gândul că operele lor sunt totuşi scrise în spiritul tradiţiilor clasice. Este o falsă consolare, spunea Şostakoviei! „Aici acţionează o lege implacabilă: şederea pe loc înseamnă mişcare înapoi. Marele model care a slujit ca obiect al imitării *rămâne*, desigur, mare, dar imitarea pasivă se dovedeşte neputincioasă. Şi este uşor de

înţeles pentru ce: o imitare pasivă. sesizează totdeauna numai trăsăturile exterioare ale modelului, ignorând spiritul, esenţa acestuia". Din păcate compozitorii de această speţă izbutesc uneori să câştige creditul opiniei publice. Repetând locuri comune ei sunt de obicei mai repede înţeleşi decât descoperitorii de noi terenuri expresive, ceea ce implică adesea succesul imediat şi reputaţia accesibilităţii, popularităţii etc. Este uşor de înţeles că avem de-a face cu o inducere în eroare a publicului; travestindu-se în straie clasice academiştii intenţionează să tragă foloase de pe urma interesului firesc şi precumpănitor pe care masa publicului îl nutreşte faţă de muzica clasică. Dreptatea istorică acţionează însă totdeauna aşezându-i la locul cuvenit. Uitarea se aşterne implacabil peste cel mai răsunător succes atunci când acesta n-a fost fructul unor căutări pasionate, creatoare, curajoase, ci a izvorât din oportunism academist.

Este oare Stravinsky un academist? – ar putea întreba unii. Doar el a preconizat întoarcerea la clasici iar faţă de experienţele atonalismului a adoptat vreme îndelungată cea mai vehementă împotrivire. Suntem aici datori să precizăm distincţia care trebuie întotdeauna făcută între academism şi neoclasicism. Acesta din urmă nu este o reproducere impersonală a unui limbaj depăşit sau a unor canoane clasice ci o tendinţă firească a muzicii contemporane. Ea îşi are originea în năzuinţa mentalităţii moderne spre simplitatea şi sobrietatea liniilor, în reacţia faţă de excesele romantismului, post-romantismului şi expresionismului, exces care a născut în artist dorinţa echilibrului şi luminozităţii. Tendinţa neoclasică este de aceea întru totul justificată în muzica contemporană, ea exprimând una din componentele spirituale ale omului modern. Alături de Stravinsky, Prokofiev este desigur cel mai proeminent reprezentant al acestei tendinţe.

Ne amintim cu acest prilej şi de învinuirea de „academism" care planează de multă vreme asupra muzicii lui Brahins. Printre denigratorii lui, care-i contestau orice aport original, au figurat nume prestigioase ca cele ale lui Wagner sau d'Indy şi acest lucru n-a putut să nu influenţeze opinia publică. Principalul lor cap de acuzare îl constituia pasiunea suverană a lui Brahms pentru disciplina şi logica construcţiei clasice. Originalitatea lui Bralnns mi se pare însă a consta

tocmai în aceea că, în plină stihie romantică, în plină dezagregare a formei muzicale sub impulsul prograinatismului, el a reafirmat importanţa echilibrului şi logicii care în muzica lui disciplinează şi conduc o viaţă spirituală cu nimic mai puţin intensă decât a celor mai dezlănţuiţi romantici. Cum se exprima un muzicolog francez, Brahms a contopit forţele contradictorii ale clasicismului şi romantismului într-o unitate superioară.

Conformismul academist faţă de uzanţele tradiţionale s-a bucurat de obicei, de-a lungul istoriei, de sprijinul total al oficialităţii. Şi era şi firesc: având ca punct de pornire trecutul şi *dogma*, academismul întoarce spatele adevărului vieţii şi acest lucru n-a putut să nu fie plăcut regimurilor bazate pe minciună.

Un astfel de compozitor era bunăoară Anton Rubinstein. Iată cum îi caracterizează Borodin, într-o recen-*M* zie, *Simfonia II „Oceanulu*: „În această simfonie este evidentă priceperea de a scrie muzică curat şi just. cunoaşterea formei, stăpânirea orchestraţiei – dar numai atât. În toată lucrarea nu există nicio scânteie creatoare, nicio urmă de originalitate. Avem de-a face cu repetarea unor locuri comune ale rutinei mendelssohnie» e". Şi totuşi în Rusia secolului trecut, toate onorurile oficiale se adreseau compozitorului Rubinstein, a cărui amintire de-abia mai trăieşte azi prin 2 – 3 arii de operă, în vreme ce compozitorii grupului celor cinci înfruntau mii de greutăţi pentru a-şi face auzită muzica.

În epoca socialistă nu mai există nici nu temei pentru ca o asemenea artă să se bucure de o investitură oficială. Atitudinea inovatoare a artistului şi înfăţişarea curajoasă a adevărului vieţii sunt principii de bază ale întregii opere de construcţie artistică pe care statul o sprijină şi o promovează. Implică oare această împrejurare dispariţia inevitabilă a academismului? Desigur că nu, deoarece lupta dintre nou şi vechi, dintre inovaţie şi rutină nu se va stinge niciodată. Iar academismul nu este altceva decât anchilozarea sensibilităţii muzicale în forme care *nu* mai evoluează. Ce altceva dacă nu o manifestare violentă de academism a fost renumita împotrivire a unui grup de critici faţă de acel mesaj de îndrăzneală şi adevăr care este *Simfonia X* de Şostakovici! „Pesimistă", „decadentă", „ne tipică", „modernistă", toate aceste *epitete* au avut însă efectul acelor înţepături

de muşte care n-au putut opri drumul vertiginos al capodoperei spre recunoaşterea ei unanfenă. Căci, deşi nu dispare nici în societatea noastră, academismul nu mai poate avea autoritatea morală şi sprijinul material pe care i le ofereau trecutele rânduieli.

MUZICA ŞI PERSONALITATEA UMANĂ ÎN SOCIALISM

Clasificând artele, Kant situa muzica pe locul ultim, Convins că ea nu poate oferi oamenilor mai mult decât o desfătare senzorială. Efectul ascultării ei, considera Kant, este tot atât de puternic dar, în acelaşi timp, tot atât de superficial şi trecător, ca cel al unei batiste parfumate pe care cineva la *un* moment dat o scoate din buzunar. Muzica încântă dar ea nu îmbogăţeşte şi nu cultivă spiritul aşa cum face poezia, artă de idei, căreia Kant îi acordase primul loc îtv clasificarea sa. „Când importanţa artelor este apreciată după cultura pe care o dau sufletului, când drept etalon este luată acea lărgire a facultăţilor noastre care tinde a ne îmbogăţi cunoaşterea, atunci printre toate artele, muzica ocupa ultimul loc…" Muzica „vorbeşte prin intermediul senzaţiilor pure, fără concepte, aşa încât nu poate, cum face poezia, să lase ceva pentru reflecţie", ea este „mai degrabă, plăcere decât cultură… şi în judecata raţiunii are mai puţin preţ decât oricare dintre arte", spunea Kant în *Critica judecăţii*.

…Se miră poate unii care recunosc aici ceva din propriul lor fel de a înţelege muzica. Nu s-au gândit până acum a răsfoi *Critica judecăţii*, poate că nici nu şi-au format o noţiune clară despre autorul ei, dar constată că muzica o ascultă tocmai în spiritul reflecţiilor lui Kant. Îi cer, cu alte cuvinte, să-i delecteze, să-i odihnească, să le ofere câteva clipe de plăcută uitare.

Unfi se simt, poate, înclinaţi să întrebe: în fond ce i-ar mai putea cere? Le-am răspunde că, privind muzica doar ca pe o sursă de euforie, ei beneficiază doar de o infimă parte din ceea ce ne poate da această sublimă artă. Mulţi dintre noi, dacă ne simţim transpuşi într-o dispoziţie expansivă la auzul unei simfonii de Beethoven, considerăm că asta este tot te poate şi trebuie să se petreacă în sufletul nostru, ne legănăm în iluzia că „l-am înţeles11 pe titan după care ne întoarcem la ocupaţiile cotidiene. Cât de departe suntem de adevărata înţelegere a muzicii! Ce comori spirituale continuă să zacă, ignorate de noi, în adâncurile sunetelor! Cu câtă dezinvoltură practicăm zi de zi, unii din

noi kantianismul fără s-o ştim.

Ne obosim să spunem, cu fiecare prilej, că muzica trebuie să devină alături de celelalte arte, un mijloc de educare al omului nou, de formare a conştiinţei socialiste. Mă îndoiesc însă că asupra celor obişnuiţi a vedea în muzică un divertisment, aceasta şi-ar putea exercita înrâurirea ei educativă. Dacă vrem să facem din muzică un factor real de educare a personalităţii umane în socialism, trebuie să luptăm din toate puterile pentru a înlătura hedonismul ce caracterizează atitudinea predominantă faţă de această artă. Muzica îşi poate îndeplini chemarea de a transforma sufletele oamenilor doar atuuci când ascultătorii se apropie de capodoperele ei cu conştiinţa că sunetele sunt menite nu numai a le mângâia plăcut auzul, că ele închid o uriaşă forţă de a lumina şi întări sufletul uman. Năzuinţa lui Beethoven de a face, prin muzică, să izbucnească focul din creierul oamenilor nu era o simplă figură de stil, ci corespundea unei reale capacităţi de înrâurire, proprie acestei arte. În ce constă ea?

NE POATE MUZICA INFLUENŢA FELUL DE A ÎNŢELEGE VIAŢA?

Greşesc cei ce cred, aidoma lui Kant, că muzica „artă emoţională, n-ar putea îmbogăţi intelectul, că ea ne-nfioară agreabil sensibilitatea dar nu este în stare să acţioneze asupra cugetării. Aceasta este o prejudecată extrem de răspândită: nu numai printre diletanţi ci şi printre profesionişti, nu numai printre cei cu nivel cultural mediu, dar şi printre filosofi. Unii muzicieni se-ntreabă: să fie oare just să introduci în lumea caldă şi inefabilă a muzicii suflul de gheaţă al conceptului? Toată emoţia muzicală s-ar risipi! Cât despre unii filosofi ei reacţionează cam aşa: Putem oare atribui muzicii capacitatea de generalizare inte lectuală când ştim că o asemenea generalizare este accesibilă numai conceptului logic? Nu, desigur, ar însemna s-o investim cu puteri care o depăşesc.

Motivul pentru care muzicii i se contestă de obicei eficai-itatea ideologică este faptul că ea nu operează, ca poezia, cu idei, şi nu foloseşte cuvinte – noţiuni. Ei vezi, iubite meloman care nu ceri muzicii mai mult decât să ţi dezmierde auzul, tocmai aci rezidă eroarea dumitale: nu accepţi ca etalon al intelectualităţii în artă decât ideea poetică şi nu încerci să admiţi că muzica poate avea forma sa specifică de a exprima un conţinut intelectual şi de a înrâuri asupra cu getului.

Muzica nu constituie, cum zic unii idealişti… limbajul emoţiilor fără sens" sau „arta afectivităţii nebuloase" (Hegel). Faptul că unealta ei constructiva este nu cuvântul ci sunetul, imprimă un profil specific elementului reflexiv în muzică dar în niciun caz nu-l exclude. Cei ce s-au deprins a auzi nu clinchetul exterior, ci profunzimile muzicii, ştiu prea bine că marile opere ale acestei arte se adresează nu numai senzorialului, nu numai afectivului, dar mai ales felului de a înţelege lumea. Pentru ei contactul cu muzica e un prilej şi un mijloc de a-şi consolida sau clarifica o anumită atitudine în faţa vieţii. Din momentul când ascultarea muzicii a ajuns la acea concentrare care-ţi permite să sesizezi şi să urmăreşti fluida arhitectură interioară a discursului sonor nu pe ţi's «priveşti operele muzicii decât în acest fel. Academicianul Tudor Vianu îl ilustrează sugestiv în fragmentele autobiografice din *Jurnalul* său: „Când trec prin faţa catedralei protestante (este vorba de perioada studiilor autorului în Germania n.n.) simt cum trec peste mine şi mă răscolesc acordurile perfecte, gândirea muzicală atât de perfectă matematic a cantatelor lui Bach. Mi se pare că asist la creaţia lumilor. În sala de concert ascult pe Beethoven şi înţeleg cum se iveşte bucuria din durere. Viaţa are un sens eroic". Pe ce se bazează forţa de expresie şi înrâurire intelectual-etică a muzicii? Pe specificul ei generalizator şi interiorizat, ueadecvat amănuntelor şi tinzând întotdeauna, ca vulturul spre creste, să exprime procesele esenţiale şi problemele majore ale vieţii. Muzica educă în ascultătorul devotat ei, capacitatea de a înţelege viaţa într-un mod profund. îi dă puterea de a nu se împotmoli în amănuntele nesemnificative, în efemeride, de a privi viaţa de la înălţimea unor fundamentale imperative etice. Limpezimea sculpturală a temelor lui Beethoven îl făcea pe Romain Rolland să spună că acestea par să exprime drumurile mari ale spiritului uman. Este, cred, ceea ce Beethoven însuşi avea în vedere când spunea, că cei ce vor pătrunde sensul muzicii sale se vor ridica deasupra ticăloşiilor din care alţii nu găsesc putere a se smulge.

Nu orice muzică, desigur, poate influenţa cugetul uman. Pentru aceasta ea trebuie să posede un bogat conţinut de idei. Indiferent dacă recurgeau la programatism sau la mijloace arhitectural-constructive, marii compozitori au tins întotdeauna la intelectualizarea acestei arte,

protestând faptic împotriva exilării ei de către cei nepricepuţi în domeniul unei afectivităţi elementare. De la Bach spre noi acest proces n-a făcut decât să se intensifice iar romanticii, pe care de obicei îi considerăm ca exponenţi ai sentimentului în muzică, sunt, mai presus de toate, gânditori asupra sensului existenţei. Una dintre caracteristicile muzicii contemporane o constituie tocmai simţitoarea amplificare a conţinutului reflexiv, exprimând creşterea rolului jucat de elementul raţional în viaţa spirituală a omului modern. Neînţeleasă în esenţa ei profundă, această caracteristică a stilului muzical modern este adesea etichetată drept intelectualism, abstracţism, uscăciune etc. Asemenea manifestări există desigur în muzica contemporană şi exprimă procesul specific crizei spirituale burgheze de dezumanizare a intelectualului. Dar luciditatea raţională pe care o respiră muzica unui Bartók, Berg, llonegger, Şostakoviei n-are nimic comun cu acest proces. Ea ascunde o puternică tensiune emoţională pe care n-o lasă însă a izbucni anarhic sau a se etala grandilocvent. Un om sobru şi reţinut poate ascunde cea mai ardentă inimă, ba adesea tocmai această reţinere şi sobrietate în manifestări este expresia unei sensibilităţi profunde. Aşa stau lucrurile şi în muzică.

Compozitorul trebuie să tindă azi a forma în ascultători o superioară viaţă spirituală, un intelect profund (ceea ce-l obligă de a sta el însuşi pe o înaltă poziţie intelectuală) şi să-i deprindă a trece întreaga moştenire culturală a trecutului prin filtrul acestei viziuni. În constructorul comunismului mintea omenească trebuie să cunoască cea mai nestânjenită, mai strălucitoare înflorire; numai „soarele de aur al gândirii umane" (Kuprin) poate asigura acea armonie între „bogăţia spirituală, frumuseţea morală şi perfecţiunea fizică" pe care programul P.C.U.S. O consideră ca o trăsătură definitorie a omului nou. Muzica este datoare să contribuie la desăvârşirea acestui proces. Ea trebuie astfel concepută încât să genereze în ascultători procese de gândire, să îndemne la reflecţie, să pună probleme, să smulgă mintea inerţiei. A se complace în dulcegării pseudofolclorice, pseudomelodice, pseudoaccesibile înseamnă pentru compozitor a rămâne în urma vieţii: el va alimenta tendinţa filistină spre comoditate iar nu năzuinţa spre armonia superioară a vieţii sufleteşti.

un Neîntrecut mijloc de cultivare A AFECTIVITĂŢII

Nu este cazul să ne temem de pătrunderea intelectuală a muzicii, închipuindume că ea ar putea anihila fiorul emoţiei, cu prospeţimea şi inefabilul ce-i alcătuiesc farmecul. Aşa ceva nu se poate întâmpla pentru simplul motiv că înţelegerea esenţei intelectuale a muzicii este posibilă doar atunci când te-ai identificat cu substanţa emoţională a acesteia. Mesajul spiritual superior pe care-l transmite compozitorul nu are nimic speculativ. El se conturează prin vălul unor trăiri sufleteşti şi numai când aceste trăiri trec prin filtrul propriei tale sensibilităţi, te poţi ridica – bineînţeles ajutat de reflexivitate – la o înţelegere filosofică a muzicii. Aceasta înseamnă că, ajutându-ne să descoperim sensurile majore şi profunde ale existenţei, muzica ne face totodată să o trăim şi pe plan afectiv. Ea ne pune în contact cu experienţa sufletească a umanităţii, cu un adevărat univers de trăiri afective. Mozart ne înalţă pe culmile celui mai luminos echilibru al sufletului, Wagner ne face să simţim grandiosul de anvergură supraomenească, prin Debussy vibrăm mai nuanţat la impresiile naturii înconjurătoare, în care descoperim surprinzătoare latenţe muzicale, Mahler ne transportă în abisurile disperării unui suflet mare ale cărui elanuri spre ideal sunt brutal înăbuşite ş.a.m.d. Cu fiecare teritoriu muzical cucerit, am adăugat o coardă nouă sensibilităţii noastre. Muzica este un admirabil mijloc de a realiza „cultura sufletului44.

Extrem de important este, sub acest aspect, rolul muzicii contemporane – ne gândim desigur la valorile autentice ale acesteia. Cât de nedrepţi sunt cei ce le resping în numele valorilor clasice! Ei resping tocmai ceea ce exprima adâncurile sensibilităţii omului modern, adâncuri pe care de multe ori nu avem curajul sau energia de a le explora. Un Bartók, un Enescu, un Şostakovici ne permit să devenim conştienţi de salturile calitative produse în psihologia omului secolului XX, contribuie la autoclarificarea spirituală a acestuia.

A integra vieţii noastre sufleteşti sentimentele pe care ni le revelează contactul cu capodopere ale muzicii vechi şi noi – iată una din căile care pot duce la îmbogăţirea spiritualităţii omului contemporan. Muzica poate în felul acesta să contribuie în modul cel mai direct la atingerea acelui scop suprem pe care şi-i pune în faţă construcţia socialistă: formarea unei personalităţi multilateral

dezvoltate, cu o bogată viaţă interioară. N-are nimic comun cu idealul uman al socialismului fiinţa ale cărei reacţii lăuntrice se limitează la sentimente primare. Superioritatea socialismului asupra celorlalte orânduiri constă în aceea că eliberează personalitatea de despotismul unilateralităţilor deformante, deschizându-i largi ferestre spre toate punctele cardinale ale sensibilităţii omeneşti. Compozitorul nu trebuie niciodată să piardă din vedere acest ţel, mai ales atunci când îi dă târcoale tentaţia de a obţine un succes facil printr-o muzică bogată în efecte spectaculoase, dar lipsită de un adânc şi intens conţinut lăuntric (pe care nu-l poate găsi în el decât trăind la cea mai înaltă temperatură – ceea ce nu e nici comod, nici la îndemâna oricui). Când pretindem a vorbi în numele poporului şi al cerinţelor spirituale ale acestuia, să nu ne situăm pe poziţia minimei exigenţe, ci pe aceea a îndemnului lui Lenin: „Vă asigur că muncitorii şi ţăranii noştri merită ceva mai mult decât nişte jocuri de circ, ei şi-au dobândit dreptul la o artă într-adevăr măreaţă".

Compozitorii noştri trebuie să nu uite niciodată că, pentru a face educaţia sufletească a contemporanilor, muzica lor trebuie să fie bogată, complexă şi inedită în psihologia pe care o exprimă. Trebuie, cu alte cuvinte, să dezvăluie idei noi, probleme umane de majoră importanţă socială care, însuşite de ascultători, să ducă la lărgirea orizontului spiritual al acestora. Din compoziţiile lor să nu lipsească problematica psihologică, adâncimea şi nuanţarea expresiei lirice. Compozitorul va fi contemporan nu ilustrând idei sociale abstracte, ci răsfrângând bogăţia concretă a trăirilor sufletului uman prin prisma idealului etic comunist.

Legenda spune că Orfeu a izbutit să înduioşeze cu lira sa chiar şi pe stăpânii necruţători ai lumii umbrelor care i-au redat-o pe Euridice, smulsă de ei dintre cei vii. Prin intermediul acestui mit, vechii greci îşi exprimau profunda lor credinţă în puterea muzicii de a-l face pe om mai blând, mai bun, mai uman. Cu toată naivitatea de care este pătrunsă estetica muzicală a elinilor, esenţa raţională a acestei concepţii se păstrează în toată vigoarea sa. Nu simţim oare născându-se în noi, atunci când ne aflăm sub vraja muzicii, un val de generozitate care ne ridică parcă deasupra intereselor egoiste, ne transportă în zona pură a fraternităţii umane, ne face să devenim mai

înţelegători?

Adesea această stare elevată de spirit ne părăseşte odată cu încetarea audiţiei, dar depinde numai de noi să o facem a prinde rădăcină în suflet printr-o frecventare cât mai insistentă a muzicii, prin reflecţiuni şi eforturi volitive menite a prelungi în viaţa noastră de toate zilele atmosfera de înălţare spirituală ce caracterizează momentele comunicării cu măreţele capodopere ale muzicii.

Fenomenul n-are nimic mistic, metafizic sau transcendent cum au încercat să-i interpreteze feluriţi gânditori idealişti, îndeosebi Schopenhauer şi Nietzsche, iar la noi Maiorescu. Explicaţia lui rezidă în însuşi specificul muzicii. Exprimând cu precădere şi maximă eficienţă artistică năzuinţele superioare ale sufletului uman (căci pornirile meschine intră doar incidental şi mai mult indirect în sfera posibilităţilor ei expresive), muzica aduce la suprafaţa conştiinţei tot ce este mai nobil în gândurile şi sentimentele noastre, oblignxi iuclimirile negative, nedemne, să se retragă în întunecimile subconştientului. Chiar atunci când pare adormita în urma unei existenţe abrutizante, nobleţea latentă din om se trezeşte parcă la auzul unei muzici înaripate: în asemenea momente, fiinţe a căror inimă o considerăm împietrită, lasă a transpare pe figura lor o lumină umanizantă ce vine din străfunduri. Cum ar spune Marx, omul reintră în posesia esenţei sale umane de care împrejurările îl înstrăinaseră.

Curăţind conştiinţa de zgura meschinăriei şi cultiv ind în ea năzuinţa spre bine, armonie şi frumuseţe, muzica ajută în felul ei la atingerea acelei „purităţi morale1 pe care programul P.C.U.S. O consideră una din trăsăturile de bază ale omului orânduirii comuniste. Să ne lăsăm, aşadar, fără grijă, duşi pe aripile muzicii. Cu cât ne vom ridica mai sus, cu atât vom pătrunde mai adânc în imperiul marilor valori etice.

„UITAREA MUZICALA FACE SUFLETUL MAI PUTERNIC”.

Dar poate că lăsându-te furat de vraja muzicii rişti, cine ştie, să pierzi de sub picioare terenul ferm al realităţii.

Nu se ascunde oare pericolul ruperii de viaţa reală în această uitare de sine şi de tot ce se petrece în jur, atunci când sunetele pun stăpânire pe noi?

Nu! – ar răspunde Lunacearski: „A căuta uitare în muzică nu

este un păcat – spune el. Căci aceasta este uitarea după care, apoi, nu te doare capul, ca după uitarea în care te cufundă un pahar cu vin… Uitarea muzicală face întotdeauna sufletul mai puternic, îl înzestrează cu noi forţe vitale". Într-adevăr, cufundarea în muzică numai aparent ne sustrage realităţii. În fond ea este, pentru energia noastră morală, băutura miraculoasă care oţeleşte rezistenţa, ne face mai puternici, ne intensifică elanul vital. Atunci când ascultăm *Rapsodia I* de Enescu (bineînţeles într-o interpretare la înălţimea muzicii) nu ne simţim oare cuprinşi de simţământul crescând al dragostei de viaţă şi dorinţa de a ne bucura de tot ceea ce ne oferă ea? Exuberanţa nestăvilită a suflului muzical activizează parcă resursele de optimism din fiinţa noastră.

Dar muzica aflată, prin conţinutul ei, la polul opus, muzica marilor tensiuni patetico-tragice, nu ne slăbeşte ea încrederea în viaţă şi impetuozitatea luptei pentru un ţel înalt? O, cât de eronat ar fi să raţionăm aşa! Ne-am situa exact pe aceeaşi platformă de idei cu Platon, care, considerând că tragicul are o influenţă descurajatoare asupra cetăţenilor, preconiza interzicerea lui în republică (pe Escliil şi Sofocle îi considera duşmani ai ordinii statului) şi consumul exclusiv al cântecelor şi imnurilor cu caracter festiv-eroic. De fapt, caracterul profund pozitiv al influenţei tragicului (şi în general al operelor ce oglindesc un destin funest, pasiuni mistuitoare) a fost demonstrat încă de Aristotel. Dar încăpăţânata persistenţă a unor prejudecăţi (de tipul „tragic = pesimist44) ne obligă să repetăm adevăruri devenite de midt, în estetică, locuri comune.

Tragicul, cel autentic, nu poate fi decât optimist – şi aşa a fost întotdeauna. În artă nu orice prăbuşire ne produce o impresie tragică ci numai prăbuşirea unui caracter mare, a unui om animat de înalte idealuri. Acest „elan frânt44 care stă la baza tragicului lasă în urma sa un ecou nepieritor: este sentimentul de admiraţie faţă de măreţia omului, faţă de idealul căruia el i s-a jertfit şi care va călăuzi secole de-a rândul mersul omenirii spre mai bine. În lipsa unui asemenea ideal nu mai avem de-a face cu o tragedie, ci cu o melodramă naturalistă ordinară. Căci numai luminată de o mare aspiraţie umană capătă sens înfăţişarea suferinţei şi nenorocirii – inerenta tragediei. Poate artistul să împingă cât de departe tensiunea tragică, aceasta nu va deprima dacă toate suferinţele şi calamităţile se ciocnesc de zidul

unui „suflet puternic şi filozofic44 (cum spunea Schiller). În asemenea condiţii, contemplarea unei tragedii, oricât ar fi ea de sfâşietoare, nu numai că nu slăbeşte moralul, dar îl călеşte. Este acel efect purificator numit de vechii greci „catharsis44, în virtutea căruia producerea artificiala a groazei în conştiinţa spectatorului îl eliberează pe acesta de groaza reală, îl transformă în stăpân al stihiilor care-i ameninţă integritatea sufletească. Optimismul care aureolează întotdeauna tragicul este un optimism complex şi, de aceea, mai greu de sesizat şi definit, ceea ce nu-l face mai puţin real decât opt mismul exuberanţei năvalnice. În timp ce acesta din armă ne insuflă elan şi bucurie de viaţă, optimismul complex al tragediei educă tăria de granit a conştiinţei şi voinţei noastre în faţa celor mai cumplite fa cercări ale vieţii. După *Rapsvdia I* de Enescu plecăm de la concert cu zâmbetul pe buze, ducând în suflete voioşie şi prospeţime. După *Oedip* ne simţim mai puternici, ca şi oţelul care, după ce a fost trecut prin râlvătaia celei mai înalte temperaturi, a dobândit o rezistenţă de nesfărâmat.

Iată, dar, că muzica poate fi mai mult decât o dezmierdare a simţurilor, iar înrâurirea ei poate avea o persistenţă şi o profunzime cu nimic mai prejos de cea a literaturii. Din marile capodopere ale muzicii putem sorbi înţelepciune, omenie, generozitate, putere, împrejurarea că muilţi, deşi ascultă muzică, nu simt această forţă binefăcătoare, nu vorbeşte câtuşi de puţin despre inexistenţa ei.

Dacă-ţi reduci „consumul" de muzică la frecven tarea săptămânală a concertului Filarmonicii şi la un spectacol de operă, poţi fi sigur că nu vei beneficia de această înrâurire transformatoare a muzicii, sau o vei întrezări doar palid şi efemer, atât timp cât durează ascultarea ei. Ceea ce împiedică încă muzica să devină un factor de prim ordin în formarea spirituală a omului nou, este faptul că ea nu a devenit parte intimă şi integrantă a existenţei noastre. Sau, mai bine zis, muzica nu poate aduce contribuţia educativă de care este capabilă acolo unde nu devine o necesitatea sufletească imperioasă a omului. De-abia când încetează să fie o delectare sporadică şi înţepe să fie privită ca o hrană spirituală indispensabilă, muzica îşi dezvăluie uriaşele, tăinuitele virtuţi educative.

Vorbind despre prezenţa muzicii în viaţa noastră de toate zilele nu mă refer, desigur, la orice fel de muzică, ci la acele opăre a căror

profundă substanţă umană şi artistică le conferă puterea de a transforma salutar conştiinţa ascultătorilor. Ne plângem nu de puţinătatea muzicii care ne înconjoară, ci de îndoielnica ei calitate. Cel mai important lucru ce trebuie urmărit în acţiunea de educaţie muzicală este sădirea în masele largi a simţului valorii autentice. Omul să poată să-şi dea seama când se află în faţa unei muzici minore, facile, ieftine şi să tindă spre muzica mare ca florile spre lumină.

O seamă de împrejurări obiective orientează gustul maselor spre valori adevărate. Am cita numai două, de excepţională importanţă: participarea în formaţiile de amatori (tor, orchestră) şi organizarea de auziţii muzicale în cluburi. Câţi melomani pasionaţi nu au fost recrutaţi din rândurile celor veniţi, poate întâmplător, sau fără un entuziasm deosebit, să ia parte la aceste activităţi educative! Procesul de cultivare muzicală a maselor s-ar ridica pe o treaptă mai înaltă dacă aceste forme de educaţie muzicală ar fi adaptate unor cerinţe artistice superioare. Extinderea repertoriului formaţiunilor corale de amatori prin abordarea, alături de cântecul de masă şi creaţiile reprezentative ale înaintaşilor noştri, a genurilor polifonice (de la Lasso şi Palestrina la Bartók şi Şostakoviei) va duce, fără îndoială, la lărgirea orizontului muzical al maselor.

Cât priveşte audiţiile organizate în diferite întreprinderi, instituţii şi cu deosebire în facultăţi, acestea pot da roade bogate numai dacă întocmirea programelor este sustrasă arbitrarului şi gustului subiectiv, pentru a asculta de criterii pedagogico-artistice. De multe ori programele sunt alcătuite din lucrările oare şi-au câştigat deja popularitatea sau care pot fi găsite la îndemână. Este linia minimei rezistenţe. Entuziaştii (ce ar fi dacă ei ar alcătui o „asociaţie a prietenilor muzicii”?) care şi-au luat obligaţia de a face cunoscute şi iubite capodoperele muzicii, au datoria de a şi-o îndeplini într-un mod demn de această artă. Să facă în aşa fel încât fiecare audiţie să reprezinte un pas înainte în educarea muzicală a colectivului, prin noutatea lumii sonore pe care o revelează

Cât de mult ar progresa activitatea acestor cercuri de melomani, cele mai multe născute spontan, dacă s-ar bucura de îndrumarea şi concursul muzicologilor care să facă recomandări de îmbogăţirea programelor şi să asigure prezentări sugestive. Cu cât vor spori

tenacitatea şi exigenţa activităţii de educaţie muzicală, pe toate fronturile unde ea se desfăşoară, cu atât mai repede se va transforma muzica dintr-o delectare a ceasurilor de odihnă, într-o profundă şi vitală necesitate spirituală. Oamenii vor simţi, la fel de acut, nevoia să asculte o simfonie sau sonată ca aceea de a citi un roman sau versuri lirice. Vor căuta să descopere noi lumi sonore cu aceeaşi sete cu care doresc să întâlnească eroi noi, interesanţi. Numai în aceste condiţii, extraordinara forţă de înrâurire etică, psihologică şi estetică de care este capabilă muzica, se poate exercita în toată plenitudinea ei.

*

Socialismul deschide perspective fără precedent acţiunii educative a muzicii.

În trecut – iar azi poate tot unde mai există exploatare – doar oameni izolaţi izbuteau, printr-un concurs fericit de împrejurări, să descopere formidabila forţă transformatoare ascunsă în sunetele acestei arte, din care ei făceau izvor de autodesăvârşire. În condiţiile socialismului asemenea posibilităţi sunt oferite prodigios celor mai largi mase, prin nenumăratele mijloace de cultivare muzicală pe care puterea populară ni le pune la dispoziţie. Rămâne numai ca ele să fie folosite cu sârguinţă.

Era aproape o imposibilitate, în „atmosfera de iad”.

— Cum spunea Lenin – a exploatării capitaliste, ca omul să găsească răgazul fizic şi moral necesar cultivării muzicale. O asemenea preocupare ar fi fost, în acele împrejurări, un lux pe care truditorul nu şi-i putea permite. Pe măsura consolidării sale, socialismul tinde să asigure oamenilor muncii, pe lângă buna stare materială, toate condiţiile de care au nevoie pentru dezvoltarea spirituală. Ceea ce nu poate să nu înrâurească binefăcător procesul educaţiei muzicale de mase. Socialismul dă muzicii posibilitatea să acţioneze asupra oamenilor conform propriei sale esenţe: pe terenul umanismului socialist, în al cărui spirit cresc noile generaţii şi se reconstruiesc tele vechi, capacitatea muzicii de a transforma conştiinţele poate rodi în modul cel mai deplin.

Muzica poate deveni un instrument educativ dintre cele mai eficace în procesul de formare a unei personalităţi armonios dezvoltate. În ea oamenii pot găsi o sursă nepreţuită de perfecţionare

spirituală, îmbogăţire sufletească, oţelire morală. Cu o condiţie însă: să vedem în muzică nu numai podoaba unei zile de sărbătoare şi nici numai prilej de a petrece agreabil timpul, ci, mai ales, un *sui generis* „manual al vieţii", ale cărui tâlcuri să ne străduim a le desluşi cu fervoare şi perseverenţă. Căci, aşa cum spunea Lunacearski: „Muzica nu este… numai o sărbătoare… ea trebuie să însoţească munca noastră, să sune şi să ne înconjoare cu o atmosferă de dragoste de viaţă, să ne dea încredere în victorie. Ea trebuie să ardă ea o flacără, ca o făclie şi să umple viaţa noastră eroică de toate zilele".

CUPRINS

I) ÎNTRE CEI CARE FUG DE MUZICA ŞI CEI CARE AR DORI SĂ-I DEVINĂ PRIETENI
De gustibus non disputandum?… 5
Este necesară „iniţierea" muzicală? 7
Noul meloman 15
II) CÂTEVA DIN „TAINELE" LIMBAJULUI MUZICAL
O limbă, pentru cei mai mulţi necunoscută… 27
Motivul şi tema – firul roşu al gândirii muzicale 30
Tema şi motivul în acţiune 36
Motivul conducător şi tema conducătoare… 40
Sumare noţiuni despre ritm 43
Ce este armonia? Consonanţă şi disonanţă… 47
Mod şi tonalitate 52
Polifonie şi contrapunct 56
Forma muzicală 62
Vocea omenească 70
Instrumentele orchestrei simfonice. Orchestraţia? 4
Despre noţiunea de gen muzical 84
Cicluri instrumental-simfonice: suita, sonata, simfonia, concertul, cvartetul 88
Genurile muzicii cu program… 97
Simfonismul, principiu fundamental al gândirii muzicale 105
III) DESPKE CE NE VORBEŞTE MUZICA
O simplă desfătare 115
Ecourile vieţii în muzică 121
Muzica „descriptivă" 139

Cum creează compozitorul 145
Despre tălmăcirea literară a muzicii... 154
Acel misterios «ceva» 1 (53
Semnificaţiile superioare ale muzicii... 172
IV) AŞA-ZISA „MUZICĂ GREA" ŞI DIFICULTĂŢILE ÎNŢELEGERII EI
Există o muzică „grea"? 181
Muzica uşoară şi muzica „grea" 187
Treptele accesibilităţii 195
Muzica de cameră gen dificil? 202
Şi ascultătorul este un creator! 205
v) NU OCOLIŢI MUZICA CONTEMPORANĂ!
De ce unora nu le place muzica modernă!... 213
Muzică clasică – muzică contemporană... 216
Muzica inovatoare 221
Muzica „academică" 231
VI) MUZICA ŞI PERSONALITATEA UMANĂ ÎN SOCIALISM
Ne poate muzica influenţa felul de a înţelege viaţa? 241
Un neîntrecut mijloc de cultivare a afectivităţii 245
Prin muzică spre umanism 248
Uitarea muzicală face sufletul mai puternic". 250
Cum propagăm muzica? 253